



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم التصوير

**تأثير فن التصوير الأسباني على أعمال المصورين
المصريين المبعوثين إلى أسبانيا
(١٩٠٠ - ٢٠٠٠)
" دراسة تحليلية "**

**The Impact Of Spanish Painting On Paintings of Egyptian
Painters Who Studies In Spain
(1900 – 2000)**

إعداد الباحثة
مروة عزت عبد الحميد
مدرس مساعد بقسم التصوير – كلية الفنون الجميلة – جامعة جنوب الوادي

رسالة مقدمة إلى
قسم التصوير – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان
للحصول على درجة الدكتوراه

إشراف

أ.د/ مصطفى محمد أمين الفقى

أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان

T. 11350

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم التصوير

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الدكتوراه الخاصة
بإدارة / مروة عزت عبد الحميد
المدرس المساعد بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة الأقصر

انه في يوم الأحد الموافق ٢٠٠٦ / ٧ / ٩ في تمام الساعة الثانية عشر ظهرا
بمبنى الكلية اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

أ.د. مصطفى محمد أمين الفقي	أستاذ متفرغ بقسم التصوير ووكيل	مشرفا
	كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان	
	سابقاً	
أ.م.د. محمد نبيل مصطفى	أستاذ مساعد بقسم تاريخ الفن - كلية	مناقشاً داخلي
	الفنون الجميلة - جامعة حلوان	
أ.د. محمد فؤاد تاج الدين	أستاذ متفرغ بقسم التصوير بكلية	مناقشاً خارجي
	الفنون الجميلة - جامعة	
	الإسكندرية	

وذلك لمناقشة الدارسة / مروة عزت عبد الحميد - المدرس المساعد بقسم التصوير بكلية الفنون
الجميلة - جامعة جنوب الوادي في الرسالة المقدمة منها إلى الكلية وموضوعها **تأثير فن التصوير
الأسباني على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا**
(١٩٠٠ - ٢٠٠٠) " دراسة تحليلية " للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة
تخصص تصوير تحت إشراف أ.د. مصطفى محمد أمين الفقي.
وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالتها وقرأها كل منهم في وقت سابق وقرروا صلاحيتها
للمناقشة وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارسة علنيا وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة
للدراستات العليا.

توصي اللجنة بمنح الدارسة/ مروة عزت عبد الحميد - المدرس المساعد بقسم التصوير - بكلية الفنون
الجميلة - جامعة جنوب الوادي درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص تصوير.

التوقيع

أعضاء اللجنة

أ.د. مصطفى محمد أمين الفقي

أ.د. محمد نبيل مصطفى

أ.د. محمد فؤاد تاج الدين

يعتمد ،
وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذى الدكتور/ مصطفى محمد أمين
الفقى لما قدمه لى من إرشاد وتوجيه حتى أتى البحث على هذا النحو.

كما أتقدم بخالص شكرى وعرفانى لأساتذتى أعضاء لجنة المناقشة
والحكم.. الأستاذ الدكتور/ محمد فؤاد تاج الدين، والأستاذ الدكتور/ نبيل
مصطفى لتفضلهما بالحضور ومناقشة الرسالة وإبداء النصيح والتوجيه.

وأتقدم بشكرى إلى والدى ووالدتى لما قدماه من جهد ومشقة وتشجيع فى
سبيل إنجاز هذا البحث.

وأخيرا أتقدم بالشكر إلى كل من قدم يد التعاون معى فى إنجاز وإخراج
هذا البحث إلى الوجود.

الباحثة

الإهداء

إلى صغيرى يوسف يسرى

إلى أبى وأمى

فهرس الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
١	المقدمة
٤	الباب الأول الفصل الأول جماليات فن التصوير المصري قبل عام ١٩٠٠
٥	مقدمة تاريخية
٨	أولاً: عصر ما قبل التاريخ
١١	ثانياً: عصر الدولة المصرية القديمة
١٢	ثالثاً: عصر الدولة المصرية الوسطى
١٣	رابعاً: الدولة المصرية الحديثة
١٥	خامساً: العصر المتأخر
١٦	سادساً: العصر الإغريقي
١٧	سابعاً: العصر الروماني
١٨	ثامناً: العصر القبطي
١٩	تاسعاً: العصر الإسلامي
٣٤	الفصل الثاني الدلالات الفنية للتصوير الأسباني منذ فجر التاريخ
٣٥	مقدمة
٣٨	أولاً: العصر الحجري الأسباني
٤٠	ثانياً: العصر الإسلامي (الأندلس)
٤١	ثالثاً: العصر الرومانسكي في أسبانيا
٤١	رابعاً: العصر القوطي الأسباني
٤٢	خامساً: عصر النهضة في أسبانيا

الموضوع	رقم الصفحة
سادسا : عصر العباقرة الأسباني	٤٤
سابعا: عصر الباروك الأسباني	٤٤
ثامنا: عصر الروكوكو في أسبانيا	٤٦
تاسعا: القرن التاسع عشر في أسبانيا	٤٧
الباب الثاني مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسباني في الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠) " المرحلة الأولى "	٥٤
مقدمة	٥٥
الفصل الأول الدلالات الاجتماعية والسياسية المختلفة في فن التصوير المصري في الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)	٥٦
مقدمة	٥٧
أحمد صبرى	٦٢
يوسف كامل	٦٣
محمد حسن	٦٥
راغب عياد	٦٦
محمود سعيد	٦٨
حسين بيكار	٦٩
فؤاد كامل	٧٠
حامد ندا	٧٢
عبد الهادى الجزار	٧٣

رقم الصفحة	الموضوع
٨٦	الفصل الثاني تطور الدلالات الاجتماعية والسياسية في فن التصوير الأسباني من (١٩٠٠-٢٠٠٠)
٨٧	المقدمة
٨٨	الهجاء والكاريكاتيرية
٩٠	فترة الحداثة
٩١	بعض الأعمال التصويرية لفنانين أسبان
١١٠	الفصل الثالث العناصر الفنية كمثيرات جمالية معبرة عن التغيرات الاجتماعية والسياسية في أسبانيا في الفترة من (١٩٠٠-٢٠٠٠) (وأثرها على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا) " المرحلة الأولى "
١١١	مقدمة
١١٢	تطور العنصر الأدبي في أعمال المصورين الأسبان
١١٢	العنصر الحيواني
١١٣	الطبيعية الصامتة
١١٤	المنظر الطبيعي
١١٥	تمهيد
١١٦	عباس شهدى
١١٨	عبد العزيز درويش
١٢٠	عز الدين حمودة
١٢٣	محمد حامد عويس
١٢٦	رياض سعيد

رقم الصفحة	الموضوع
١٥٨	الباب الثالث مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسباني في الفترة من (١٩٠٠-٢٠٠٠)
١٥٩	مقدمة
١٦١	مصطفى عبد المعطي
١٦٥	صبرى منصور
١٧٠	أحمد نوار
١٧٦	محمد عبد المنعم
٢١١	الباب الرابع الفصل الأول خلاصة البحث
٢١٤	مشكلة البحث
٢١٥	التوصيات
٢١٧	الفصل الثاني تجربة الباحث
٢١٨	التجربة الأولى
٢١٩	التجربة الثانية
٢١٩	التجربة الثالثة
٢١٩	التجربة الرابعة
٢٢٠	التجربة الخامسة
٢٢٠	التجربة السادسة
٢٢٠	التجربة السابعة
٢٢٠	التجربة الثامنة

الموضوع	رقم الصفحة
التجربة التاسعة	٢٢١
التجربة العاشرة	٢٢١
مجموعة اسكتشات للباحثة	٢٢١
المراجع العربية	٢٣٧
المراجع الأجنبية	٢٤٠
ملخص ومستخلص البحث باللغة العربية	٢٤١
ملخص ومستخلص البحث باللغة الأجنبية	1

فهرس الأشكال

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
١	رسوم جدارية بالطباشير - مصر - العصر الحجري	٢٥
٢	الأوزات الست - تصوير جداري - الدولة الفرعونية القديمة	٢٦
٣	طيور فوق شجرة سنط - تصوير جداري - الدولة الفرعونية	٢٧
٤	الأمير يصطاد - تصوير جداري - الدولة الفرعونية الحديثة	٢٨
٥	لوحة خشبي تظهر عليه الزخارف الأموية - القرن ٢هـ - ٨م المتحف الإسلامي بالقاهرة	٢٩
٦	زخارف جصية بجامع ابن طولون - العصر العباسي	٣٠
٧	نموذج للزخرفة الفاطمية على الخشب	٣١
٨	قمرية من الجص - طراز زخرفي ينتمي للمماليك البحرية	٣٢
٩	فؤارة من الفسيفساء من منزل المفتي - طراز زخرفي ينتمي إلى عصر المماليك البرجية	٣٣
١٠	أحد كهوف قطالونيا - الفنان البدائي - شمال أسبانيا	٥٠
١١	زخارف من الحمراء - العصر الإسلامي (الأندلس)	٥١
١٢	لوحة رخامية منقوشة بزخارف نباتية بجوار محراب جامع قرطبة الأموي	٥٢
١٣	دفاع قادش - ثور باران - متحف البرادو - مدريد	٥٣
١٤	المارد، جوياء - ١٨١٠ - ١٨١٢ - متحف البرادو - مدريد	٥٤

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
١٥	أحمد صبرى-عازفة العود	٧٧
١٦	يوسف كامل-الولد الجالس	٧٨
١٧	محمد حسن- ذات المروحة - ١٩٢٨	٧٩
١٨	راغب عياد - مقهى فى أسوان - ١٩٣٩	٨٠
١٩	محمود سعيد - الصلاة - ١٩٣٤	٨١
٢٠	بيكار - سيدة جالسة	٨٢
٢١	فؤاد كامل - الصراع	٨٣
٢٢	ثورة أفريقيا - حامد ندا	٨٤
٢٣	عبد الهاءى الجزار - الرجل والقط - ١٩٥٦	٨٥
٢٤	جرنيكا - بيكاسو - ١٩٣٧ - مدريد	٩٨
٢٥	الخريف يأكل نفسه - ١٩٣٦ - دالى	٩٨
٢٦	طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم - ١٩٣٧ - ميرو	٩٩
٢٧	أقنعة الريف - سولانا - ١٩٢٥	١٠٠
٢٨	مرآة الموت - سولانا - ١٩٢٩	١٠٠
٢٩	صورة أمى - فاسكويز دياز - ١٩٢٩	١٠١
٣٠	جدران بيضاء فى يوم رمادى - فاسكويز دياز - ١٩٣٤	١٠١
٣١	منظر طبيعى للصخور - فاسكويز دياز - ١٩٤٧	١٠٢

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
٣٢	منظر طبيعي - فاسكويز دياز - ١٩٤٠ .	١٠٢
٣٣	الراهب فرانثيسكو من فيكتوريا - فاسكويز دياز - ١٩٥٧	١٠٣
٣٤	مخلوق خرافي - لورينزو تاردون - ١٩٧٦	١٠٤
٣٥	جسد ذو أعضاء ميكانيكية - فورينزو تاردون	١٠٥
٣٦	الرجل والفضاء - خوسية مانويل - ١٩٨٨	١٠٦
٣٧	زجاجات وفاكهة - مولينا سيجيه - ١٩٨٩	١٠٧
٣٨	الحديقة - اينريك ألفونس - ١٩٩١	١٠٨
٣٩	بعط ظهر الأحد - اينريك ألفونس - ١٩٩١	١٠٩
٤٠	عائلة المهرج - بيكاسو - ١٩٠٥	١٢٨
٤١	مجزرة كوريا - بيكاسو - ١٩٥١ .	١٢٩
٤٢	تحو نارسيس - دالي - ١٩٣٩ - ١٩٣٧	١٣٠
٤٣	وجه امرأة - ميرو - ١٩٣٨	١٣١
٤٤	طبيعة صامتة مع جمجمة ثور صغيرة - بيكاسو - ١٩٤٢	١٣٢
٤٥	بستان الحمار - ميرو - ١٩١٨	١٣٣
٤٦	طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم - ميرو - ١٩٣٧	١٣٤
٤٧	المأساة - بيكاسو - ١٩٠٣	١٣٥
٤٨	صورة في المرأة - عباس شهدى	١٣٦

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
٤٩	العائلة - عباس شهدى - ١٩٦٠	١٣٧
٥٠	فتاة التفاحة - عباس شهدى	١٣٨
٥١	فلاح - عبد العزيز درويش	١٣٩
٥٢	المهرج الحزين - عبد العزيز درويش	١٤٠
٥٣	صورة ذاتية - عبد العزيز درويش	١٤١
٥٤	سيدة - عبد العزيز درويش	١٤٢
٥٥	جمال السجيني - عز الدين حمودة	١٤٣
٥٦	زينب عبده - عز الدين حمودة - (٦٢ - ١٩٦٣)	١٤٤
٥٧	زوجة الفنان - عز الدين حمودة	١٤٥
٥٨	زوجة الفنان - عز الدين حمودة	١٤٥
٥٩	سيدة أمريكية - عز الدين حمودة	١٤٦
٦٠	وجه - حامد عويس - ١٩٤٩ - ٤٠ x ٥٠ سم	١٤٧
٦١	فتاة تغزل - حامد عويس - ١٩٤٩	١٤٨
٦٢	زوجة الفنان - حامد عويس - ١٩٥١ - ٣٥ x ٢٨ سم	١٤٩
٦٣	د. مصطفى سويف - حامد عويس - ١٩٦١ ، ١٠٥ x ٧٦ اسم	١٥٠
٦٤	سلوى ابنة الفنان - حامد عويس - ١٩٧٣ - ٣٢ x ٣٤ سم	١٥١

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
٦٥	الفتاة والبيانو (ابنة الفنان) - حامد عويس - ١٩٧٤ - ١٢٠ × ٧٥ سم	١٥٢
٦٦	العبور - حامد عويس - ١٩٧٤	١٥٣
٦٧	رياض سعيد	١٥٤
٦٨	رياض سعيد	١٥٥
٦٩	سيدة أسبانية - رياض سعيد	١٥٦
٧٠	سيدة أسبانية - رياض سعيد	١٥٧
٧١	تجريد - مصطفى عبد المعطى - ١٩٦٥	١٨٠
٧٢	الدبابة - مصطفى عبد المعطى - ١٩٦٧	١٨١
٧٣	تجريد - مصطفى عبد المعطى .	١٨٢
٧٤	تجريد - مصطفى عبد المعطى	١٨٣
٧٥	تجريد - مصطفى عبد المعطى - ٢٠٠٥	١٨٤
٧٦	تجريد - خوان ميرو	١٨٥
٧٧	تجريد - مصطفى عبد المعطى - ٢٠٠٥	١٨٦
٧٨	تجريد - مصطفى عبد المعطى - ٢٠٠٥	١٨٧
٧٩	تجريد - - مصطفى عبد المعطى - ٢٠٠٥	١٨٨
٨٠	من الزار - صبرى منصور - ١٩٦٤	١٨٩

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
٨١	امراة ورجل وهلال - صبرى منصور - ١٩٧٠	١٩٠
٨٢	امراة ورجل وهلال - صبرى منصور - ١٩٧٠	١٩١
٨٣	بيوت وظلال - صبرى منصور - ١٩٨٢	١٩٢
٨٤	ترانيم مصرية - صبرى منصور - ١٩٨٩	١٩٣
٨٥	بيت الأشرار - صبرى منصور - ١٩٩٥	١٩٤
٨٦	رجل وامراة وهلال - صبرى منصور - ٢٠٠٣	١٩٥
٨٧	يوم الحساب - أحمد نوار - ١٩٦٧ - رسم بالقلم الرصاص	١٩٦
٨٨	الإنسان والهدف - أحمد نوار - ١٩٧٣ - تصوير بالجواس والحبر	١٩٧
٨٩	الخروج للحياة - أحمد نوار - ١٩٧٥	١٩٨
٩٠	أعضاء آدمية - لورنيز وتاردون	١٩٩
٩١	السلام ومحاولة الخروج - أحمد نوار - ١٩٨٤	٢٠٠
٩٢	سجود طائر السلام - أحمد نوار - ١٩٨٦	٢٠١
٩٣	الطاقة - محمد عبد المنعم	٢٠٢
٩٤	الحصان - محمد عبد المنعم	٢٠٢
٩٥	جسد - محمد عبد المنعم - فترة البعثة الأسبانية	٢٠٣
٩٦	جيا - أورورا فاليرى - ١٩٩١	٢٠٤

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
٩٧	امراة - محمد عبد المنعم - فترة البعثة	٢٠٥
٩٨	امراتان - أورورا تاردون - ١٩٨٨	٢٠٦
٩٩	تجريد - محمد عبد المنعم - فترة البعثة الأسبانية	٢٠٧
١٠٠	منظر طبيعي - محمد عبد المنعم - فترة البعثة الأسبانية	٢٠٨
١٠١	تجريد - محمد عبد المنعم - فترة البعثة الأسبانية	٢٠٩
١٠٢	التجربة الأولى - امرأة جالسة - زيت على توال ١٢٠×١٢٠سم	٢٢٢
١٠٣	التجربة الثانية - المرايا - حبر على ورق	٢٢٣
١٠٤	التجربة الثالثة - عيون - حبر على ورق	٢٢٤
١٠٥	التجربة الرابعة - سيدة القطاع - حبر على ورق	٢٢٥
١٠٦	التجربة الخامسة - الفتاة والقطعة - حبر على ورق	٢٢٦
١٠٧	التجربة السادسة - أمام النفس - حبر على ورق	٢٢٧
١٠٨	التجربة السابعة - المرايا المجنونة - حبر وأقلام ملونة على ورق	٢٢٨
١٠٩	التجربة الثامنة - دائرة المرأة - حبر وأقلام ملونة على ورق	٢٢٩
١١٠	التجربة التاسعة - الفتاة والضفدع - حبر على ورق	٢٣٠
١١٢	اسكتشات الباحثة	٢٣١

رقم الشكل	اسم الشكل	رقم الصفحة
١١٢ ب	اسكتشات الباحثة	٢٣٢
١١٢ ج	اسكتشات الباحثة	٢٣٣
١١٢ د	اسكتشات الباحثة	٢٣٤
١١٢ هـ	اسكتشات الباحثة	٢٣٥

مقدمة :

تعددت المثيرات الجمالة في الحياة واختلفت في أشكالها وأيضاً في دلالاتها عند الفنان ولا سيما المصور الذي طالما عبر عن العناصر التي تحيط به بشتى الأساليب والمعالجات التي أراد بواسطتها التعبير عما يجول بخاطره وعن إحساسه نحو كل مثير جمالي يقوم بتصويره. وباختلاف العناصر التي تعد مثيرات جمالية والتي قد شغلت تفكير المصور منذ القدم... وحملت بين طياتها معان جمة وتساؤلات لا نهائية، وبالرغم من أنها قديمة بقدم التاريخ.. إلا أنها لم تدخل أبداً في إطار من الملل أو التكرار وإنما عبرت بجميع أشكالها وحالاتها عن الأفكار المختلفة السائدة في كل مجتمع منذ فجر التاريخ وحتى الآن، وأشارت إلى دلالات عديدة تغيرت بتغير طبيعة المجتمع، ومع تطور العصور تطورت المنظومة الاجتماعية مما كان له أثره الواضح في تغير دلالات هذه العناصر من عصر لآخر وأيضاً من فنان لآخر تبعاً لأفكاره ومعتقداته وأساليبه الفنية.

ولقد وقع الاختيار على فن التصوير الأسباني حيث أن رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة كانت حول تأثير الحروب على فن التصوير الأسباني مما أتاح الفرصة للباحثة لتفهم الظروف الاجتماعية المختلفة في أسبانيا والتي ذات تشابه كبير مع الظروف الاجتماعية في مصر فأرادت التعمق أكثر في التصوير الأسباني ودراسة تأثير العناصر الفنية المختلفة ذات الدلالات العميقة الأثر بالتغيرات الاجتماعية والسياسية، فمثلاً حينما تناول بيكاسو عناصر فنية مختلفة في أعماله التي عبرت عن الحرب تناولها من وجهة نظر غير مسبقة فاستخدم عنصر الحصان والثور والمرأة والطفل الرضيع والأم والزهرة والجدار المتهدم في لوحته الشهيرة جيرنيكا... بينما تناول عنصر المرأة من وجهة نظر أخرى مختلفة في لوحته امرأة تبكي.. والتي ظهرت فيها امرأة في العصر الحديث تهتم

بمظهرها وبالرغم من ذلك ما زالت تحمل آلاما داخلية وقلقا على أبنائها بسبب الخوض فى الحروب وويلاتها.. ولقد دخر القرن العشرين بأساليب فنية متعددة فى أسبانيا وافتتحت فيه مدرسة الفنون الجميلة فى مصر وتلقى فيه العديد من المصورين المصريين المعاصرين الدراسة فى أسبانيا أمثال الفنان صبرى منصور - عز الدين حمودة - درويش - عباس شهدى، وحامد عويس ومصطفى عبد المعطى . فمنهم من تأثرت أعماله بملامح التصوير الأسباني ومنهم من لم يتأثر وظل محافظا على طابعه الخاص مثل الفنان صبرى منصور والفنان عز الدين حمودة فيظهر تأثره بفن التصوير الأسباني فى إطار التطوير البناء المنطقي بلا انجراف فكرى.

ومن خلال الدراسة يتضح لنا أن الدلالات المختلفة للعناصر الفنية تغيرت بتغير الظروف الاجتماعية فى بلد واحد بل وعند فنان واحد أيضا، كما اختلفت من مصور لآخر وحملت معان كثيرة وتساؤلات أكثر فى رؤية المجتمع للمثيرات الجمالية بأشكال مختلفة ومتباينة بالرغم من وجودها الأزلى فى الحياة، ويعتد تغير الدلالات الفنية تبعا للظروف الاجتماعية هو ظاهرة فنية لا مفر من الحديث عنها أثناء رصد مدى تأثر المصور المصرى بالتصوير الأسباني أثناء وبعد بعثته فى أسبانيا.

أهمية البحث :

تكمن أهمية هذا البحث فى إلقاء الضوء على العناصر الفنية المختلفة كمثيرات جمالية عند المصور ودلالات هذا العنصر المختلفة التى تغيرت بتغير الظروف الاجتماعية والدينية والسياسية فى المجتمع المصرى والمجتمع الأسباني لما لهما من ظروف اجتماعية متشابهة، وأيضا أبعاد جغرافية متشابهة حيث أن كل منهما تربط بين قارتين.. لما كان له الأثر الكبير فى كونهما محط

أنظار العالم للاستعمار فنتجت عن ذلك أشكالاً كثيرة من الفنون والمدارس المختلفة على مر العصور.

أهداف البحث :

من خلال البحث يتم الوصول إلى الدلالات المختلفة للعناصر الفنية كمفردات تشكيلية والتي تأثرت بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية في مصر وأسبانيا، في فترة القرن العشرين الذي دخر بأساليب فنية متعددة في أسبانيا والذي افتتحت فيه مدرسة الفنون الجميلة في مصر وتلقى فيه العديد من الفنانين المصريين المعاصرين الدراسة في أسبانيا أمثال الفنان صبرى منصور - عز الدين حمودة - حامد عويس - أحمد نوار - درويش - عباس شهدى ، كما يتم رصد مدى تأثيرهم بالفن الأسباني في أعمالهم التصويرية.

حدود البحث :

العناصر المختلفة في فن التصوير الأسباني والمصرى ودلالاتها الفنية والاجتماعية، ومدى تأثير المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا بفن التصوير الأسباني من خلال دراسة تحليلية لأعمالهم في الفترة من (١٩٠٠ - ٢٠٠٠).

منهج البحث :

دراسة تحليلية للعناصر الجمالية التي تميز بها فن التصوير الأسباني وأيضا فن التصوير المصرى في الفترة من (١٩٠٠ - ٢٠٠٠) ومدى تأثير المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا بملامح الفن الأسباني.

الباب الأول

الفصل الأول

جماليات فن التصوير المصري قبل عام ١٩٠٠

إن جزءاً من المتعة الجمالية يكمن فى أداء الحياة التى يعرفها الفنان والطبيعة التى تحيا بداخله فى صورة واضحة كاشفة من خلال انعكاسات الاهتمامات والعواطف الإنسانية الرحبة، وبالنسبة للعديد من راصدى الفنون يعد الفن فراراً إلى حلم تعويضى أو فردوس من الأشكال ذات الألوان الساحرة فى عالم رائع يبعث على الغبطة يرضى فيه الإدراك ويهجع إلى ما يعمل فى التجربة من ضروب النزاع الداخلى.

فالفن فى العصر الحجرى كان يعتمد على تحفيز الصياد على الاقتناص من خلال رسمه على الجدران بحجم أكبر من الحيوانات لتزداد ثقته بنفسه.. وربما كان حلم تعويضى معبراً عن نجاحه فى اقتناص الحيوانات التى فشل فى اقتناصها.. كما كان يعتمد أيضاً على تزيين الأدوات التى كان يستخدمها فى حياته بشتى مجالاتها .. وأخذت الأحاسيس فى أعمال الفنان تزداد عمقاً ووضوحاً عن طريق نسق عمدى جلى وقاطع فتتخذ العواطف تسلسلاً مرتبطاً وتتطور على نحو جمالى منتظمة مع هواجس الفنان اللطيفة الهائلة فى طريق لا ينتهى من التتابع المنضبط المنطقى بداية من العصور الحجرية ومروراً بالعصور التى تشهد تطوراً تكنولوجياً يتزايد ويتطور فى سرعة هائلة.

ولقد قال أرسطو من قديم الزمن " أنه يمكن إدراك معنى الفن على خير وجه إذا قورن بالطبيعة.. فالفن ذكاء إنسانى يقوم بدوره فوق مسرح الطبيعة ويحركها فى صدق وإخلاص إلى تحقيق أهداف إنسانية، وقد تتلاقى الحضارة الكاملة بل وتتطابق أيضاً مع الذكاء والعقل الكامل.. وفى تلك الحالة قد تتناظر الحياة الفن "(١).

(١) أروين أدمان: الفنون والإنسان (مقدمة موجزة لعلم الجمال)، ترجمة مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

وبالرغم من تطور أفكار الفلاسفة واختلافها عن رأى أرسطو.. إلا أن قوله هذا ينطبق على فن العصر الحجري الذى كان ملتصقا بالحياة وأساليب السبق فيها.. وكلما ازدادت خبراته، اتسعت مدركاته فازداد ذكائه المعيشى الذى انعكس على الفن الذى أبدعه الفنان تطورا بالعصور الأخرى اللاحقة..

والدليل على ذلك التطور هو ثبات فكرة أن كل عمل فنى وليد عصره الذى هو المنبع الأصيل للعواطف الفردية للفنان الذى يعاصره.. ومن ثم فإن كل مرحلة ثقافية تنتج الفن الذى ينتمى إليها والذى يستحيل أن يتكرر.. وما من محاولة أو جهد لإحياء مبادئ فن زمن مضى إلا وكانت النتيجة مسخاً شائهاً^(١).

ولقد كان لمصر حظاً زاخراً بأنواع مختلفة من الفنون على مر العصور واحتلت مكانة وشهرة عالية فى صدارة الفن العالمى لما فيها من فنون فرعونية لم تتواكب على أى بقعة أخرى كما توالى على أرضها العديد من الديانات التى كانت تركت آثاراً فنية ونتائج وتطورات اجتماعية وسياسية ظل الفن خلالها معبراً بصدق عن كل مرحلة وظل شاهداً على التاريخ فهو الترمومتر الجمالى الذى يرصد اهتمامات الإنسان المصرى المختلفة على مر العصور بدءاً بالعصر الحجري الذى كانت قد طوته الأيام والسنوات العتيقة فى مجاهلها وطوت معه حياة المصريين القدماء التى تتساقب فى أحشاء الدهور ويقع عهدها إلى ما قبل التاريخ المكتوب.

وبالإضافة إلى الكهوف والمقابر التى تنتمى إلى تلك العصور البعيدة والتى تم اكتشافها، فإن مقابر أخرى وكهوفاً أخرى تكشف عن نفسها يوماً بعد يوم فى جوف الصحراء المصرية الرحبية.

وكان علماء الآثار والحفريات قد رجحوا أن المدنية المصرية هى أقدم المدنيات وذلك من خلال مصادر تاريخية مأخوذة عن الإنجيل (العهد القديم)

(١) فاسيلي كاندنسكى: الروحانية فى الفن، تقديم محمود بقشيس، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٤

وعن كتب المؤرخين الإغريق والرومان، وأيضًا من خلال الكتابات الهيروغليفية المسطرة على أوراق البردى وعلى جدران المعابد الفرعونية التي تحمل تفصيلًا وافيًا يفصح عن قيم جمالية مبهرة في نفس الوقت الذي ينبئنا بمعتقدات الإنسان المصرى الدينية في تلك الفترة وعاداته التي نقشها على جدران تلك المباني التي يرجع تاريخها إلى ما يربو من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد.. كما كانت تحمل تلك الفترة الجذور العميقة للفن المصرى الذى تطور بتطور المدنية الحديثة وتأثر بالفتوح الإغريقية والرومانية وحمل بين طياته العصور القبطية والإسلامية مرورًا إلى العصور الحديثة والمدارس الفنية العالمية التى دبت روحها فى أوصال الفن فى العالم ككل^(١).

ويمكن حصر تاريخ مصر الفنى فى عدة نقاط :

١. عصر ما قبل التاريخ.. (العصر البدائى) ما قبل الأسرات بحوالى ٣٢٠٠ سنة (ق.م).
٢. عصر الدولة القديمة.. (العصر العتيق حتى الأسرة السادسة).
٣. الدولة الوسطى.. (عصر الأسرات من السابعة حتى الرابعة عشرة).
٤. الدولة الحديثة.. (عصر الأسرات من الثامنة عشرة إلى الثالثة والعشرين).
٥. العصر المتأخر.. (الأسرات من ٢٢ إلى ٣٠).
٦. العصر الإغريقى.. وقد بدأ بفتح الإسكندر الأكبر لمصر عام ٣٣٢ ق.م.
٧. العصر الرومانى.. بدأ بفتح الرومان لمصر عام ٣٠ ق.م إلى عام ٣٩٥ ميلادية.

(١) محمد توفيق جاد - واسيلى حبيب: تاريخ الزخرفة، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٨.

٨. العصر القبطى.. واستمر من عام ٣٩٥ ميلادية وحتى عام ٦٤٢ ميلادية.

٩. العصر الإسلامى.. واستمر من عام ٦٤٢ ميلادية وحتى عام ١٥١٧ ميلادية^(١).

أما عن الفترة التالية لذلك فكانت بالرغم من ثرائها الفنى فى العديد من دول أوروبا.. إلا أن مصر كانت تعاني فى تلك الفترة من الوهن الفنى استمر قروناً وأحدث فجوة بعد كل تلك العصور الأنفة وعانت مصر من حالة جذب فتشقت الأرض الصلبة التى كان يتربع عليها الفن المصرى فى العصور السابقة وانقطعت حالة التواصل فى العطاء الفنى باحتلال الأتراك وضمحل الاهتمام بالفن إلى أن تم الاتصال بالحضارة الغربية والمدارس الفنية المختلفة فى أوج نضجها مما أظهر الهزة الحضارية السحيقة والخطيرة التى لم تكن إلا نتاجاً لتقابل حضارى غير متكافئ فى النضج والقوة ولم ينتج عنه سوى مسوخاً للفن الغربى وافتعالات باهتة غير محسوسة^(٢)، وظل ذلك الوضع طويلاً حتى افتتحت مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ التى كانت بمثابة بداية الحركة الفنية الحديثة فى مصر والتى فجرت طاقات الفنان المبدع المصرى من جديد وحاولت إخراج فكره وفنه عبر أسوار الاحتلال.

أولاً: عصر ما قبل التاريخ :

وهو العصر البدائى أى ما قبل الأسرات بحوالى ٣٢٠٠ سنة قبل الميلاد، عندما بدأ الإنسان يفكر وبدأ الفن يوجه بالطبيعة من خلال الاحتياجات البشرية حينما أشعل النار واستأنس الحيوان وبذر الحبوب وقام ببناء الكوخ

(١) محمد توفيق جاد - واسيلي حبيب : تاريخ الزخرفة، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٨.

(٢) صبرى منصور: آفاق الفن التشكيلى - دراسات تشكيلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة،

وحفر المغارة وكان الفن خلال هذا العصر يمارس فى كل تلك الحالات للحصول على الغذاء والمأوى فى عالم ملئ بالأخطار والشكوك.

وبالرغم من أن علماء الإنسان الذين تعمقوا فى دراسة الحياة البدائية قد أشاروا إلى عدم وضوح سبق الضرورة على الجمال فى هذا الفن أو سبق الزخرفى للأساسى.. إلا أن الفنان فى هذا العصر قد أنتج مجموعة من الأعمال الفنية المتنوعة والمستخدمة فى بيئته فلم يكن يزاوّل الفن من أجل الفن.. وإنما كان يحاول تجميل حياته والتعبير عن أحاسيسه وخلجات نفسه فى شتى مجالات تلك الحياة التى أراد أن يضيف لها سحرًا وإحساسًا تعويضيًا عما يعجز عن فعله.. وقام الفنان البدائى بتزيين جدران الكهوف والمغارات بالرسوم المعبرة^(١).

وقسمت تلك الفترة إلى ثلاث مراحل متتالية:

١. العصر الحجري القديم.
٢. العصر الحجري الوسيط.
٣. العصر الحجري الحديث.

وفى تلك الحقبات مر الفنان بتطور فى الخامات المستخدمة فى حياته كأدوات الصيد.. وفى البداية استخدم الحجر ثم تطور وتم صقله واستخدم معه العظام ثم استخدم النحاس أيضا إلى جانب الأحجار المصقولة^(٢).

وكان المنقبون قد توصلوا من خلال الحفريات إلى وجود مخلفات للإنسان فى العصر الحجري القديم والوسيط والحديث أيضا فى أماكن مختلفة بمصر.. والأعمال الأكثر شهرة هى التى نقشها فنان العصر الحديث على

(١) أروين أدمان: الفنون والإنسان، ترجمة مصطفى حبيبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

(٢) نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ١٩٨٨.

جدران الكهوف حينما هجر الصحراء وأنشأ كهوفاً جديدة حول الوادى مقررًا الاستقرار فيها عاملاً بالزراعة..

وكان الأثرى " وينكلر " (H.A. Winkler) قد تمكن من خلال الرسوم الجدارية من تمييز ثلاثة أجناس مختلفة تكونت منها القبائل التى تركزت على جانبي الوادى ونقشت أحداث حياتها على جدران الصخور هناك^(١).

ومن الأشكال المختلفة التى رسم بها الادميين أمكن التعرف على سكان الواحات فى صحراء مصر الذين نزحوا منها بعد جفافها مستقرين فى الوادى. وأمكن التعرف أيضا على القبائل الأجنبية النازحة من الشرق من خلال شكل القوارب التى كانوا يستخدموها.

أما عن الشكل الثالث للادميين فكان لسكان الجبال الذين اضطروا إلى الاقتراب من النهر لقلّة الأمطار فوق الهضبة وظهر هذا الشكل فى لوحة مرسومة بالطباشير شكل (١) للصياد الماهر الذى يمسك بالقوس مطلقاً أحد سهامه نحو نعامة يحاول اصطيادها أثناء فرارها منه..

وفوقهما وبشكل أفقى تظهر مجموعة من الحيوانات كالغزال والفيلة تسير فى شكل قطيع فى اتجاه عكسى لاتجاه الصياد.. وببساطة تعبيرية استطاع الفنان القديم أن يميز شكل النعامة فى ذلك النقش من خلال تلوينها وأيضاً من خلال حركتها الجامحة وأقدامها ذات الخطوة الواسعة وجناحيها المرفوعان إيذاناً بالهرب فى حين يسير القطيع فى هدوء وسكينة مما أظهر تضاداً فى الحالة الانفعالية بينهم.. ويقف القناص ذو القوس الكبير فى حالة تحفز للنعامة وكأنما هو قام برسم القطيع إيذاناً بنيته المبيتة لقنصهم أيضاً..

(١) نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ١٩٨٨.

ثانيا: عصر الدولة المصرية القديمة :

مع تطور شكل الحياة فى العصر البدائى بدأت الجماعات التى تكونت تتخذ زعامات لها وصارت نزاعات كبيرة بين مملكتى الشمال والجنوب فى عهد ما قبل الأسرات، وكان للمعتقدات الدينية تأثيراً كبيراً فى حياة المصريين القدماء فعبروا عن ذلك من خلال رسومات لرموز الآلهة التى يقدسونها.. وشهدت تلك الفترة أول محاولة لتصوير جدارى ملون فى تاريخ الحضارة المصرية، وكان ذلك يعد قفزة كبيرة تقدمية فى الفن المصرى.. وبعد توحيد القطرين فى عهد الدولة القديمة على يد الملك مينا آمن القدماء فى عهد الأسرات بفكرة الملك الأوحد الذى هو من نسل الآلهة التى حكمت البلاد فى العصور البدائية ومثل الملك (الإله الأعظم للقطر) فأمنوا به وشيدوا له المعابد والصروح الدينية التى تشهد جدرانها بانتصاراته أو بحفاوة الرعايا له مستخدمين رموزا تعبر عن المشهد المراد تسجيله محاولين الوصول إلى أقصى درجة جمالية وذلك لإرضاء الملك.

وإلى جانب المعابد شيدت أيضا المقابر التى اهتم بها الفنان المصرى القديم اهتماما يفوق اهتمامه بمسكنه الدنيوى لاعتقاده فى حياة ثانية بعد الموت حينما تعود الروح إلى الجسد مرة أخرى فى المقبرة فزينوا المقابر برسوم تدل على صاحب المقبرة حتى تتعرف الروح على جسده بسهولة فتعود إليه ليحيا حياة ممتعة بعد الموت^(١).

ومن أجمل ما نقشه فنان الدولة القديمة.. جدارية الأوزات الست التى وجدت فى مقبرة زوجة (نفرماحه) .. شكل (٢) .. وهى صورة جدارية رسمت على طبقة الجص المغطى للجدران نفذها الفنان ببراعة فى نقله للحركات المختلفة التى تقوم بها الأوزات من خلال خطوط انسيابية تقترب إلى

(١) فنون الشرق: مرجع سابق.

الواقعية، وبالرغم من الشعور الذى ينتاب المشاهد عند النظرة الأولى للوحة أن بها تكراراً رتيباً.. إلا أن عينه تكتشف بعد ذلك تنويعات خطية ولونية تكسر حدة الملل، وتتغيمات بليغة للفراغ الذى يملأ العين بثناء فنيا ذو فكر وحوار تشكيلي متزن، كما يظهر براعة الفنان فى تحقيق الاتزان المندمج مع إيقاع ترديدى مرهف من خلال حركة الأوزان التى استخدم فيها الفنان دقته وبراعته فى الألوان التى تبدو طبيعية^(١).

ثالثاً: عصر الدولة المصرية الوسطى :

لقد شهد هذا العصر طفرة فنية فى عهد الأسرة الثانية عشرة اتسم فيها الفن بالبهجة والانطلاق حاول فيها الفنان الابتعاد قليلا عن القواعد الصارمة ولكن فى إطار زيادة الاهتمام بالتوازن الهندسى فى اللوحة التصويرية وترجع تلك الطفرة الفنية إلى توحيد البلاد واستقرارها مما شجع الفنان على التقدم فى فنه.

ولكن لم يعثر على قطع فنية هامة تنتمى إلى الدولة الوسطى يمكن مقارنتها بما عثر عليه من الدولة القديمة ويرجع ذلك إلى أن مصر قد تعرضت إلى أول غزو يأتى من الخارج فى حوالى سنة ١٧٠٠ (ق.م) على يد ملوك الرعاة الهكسوس الذين استمروا فى حكم الجزء الشمالى من مصر ما يقرب من قرن ونصف لم يخلفوا لنا بعده آثارا ضخمة كالنحت أو العمارة فقد قاموا بتدمير آثارا كثيرة وتشويه أخرى.. مما أثار حمية المصريين فى تدمير كل ما كان يمت لهؤلاء الغزاة بصلة بعد أن تمكن أمراء طيبة من الثورة عليهم وطردهم خارج البلاد.

ومن المقابر التى عثر عليها بحالة جيدة مقابر (بنى حسن) الصخرية التى تنتمى إلى مقابر النبلاء المنحوتة فى الجبل الذى يحيط بالوادي الضيق فى

(١) آفاق الفن: مرجع سابق.

منطقة الجنوب وكانت بعيدة عن أيدى الغزاة.. وتعد تلك المقبرة من أحسن ما أنتجه فنانون الدولة الوسطى.. وفيها تصاوير جدارية رائعة منها لوحة جدارية لمجموعة من الطيور فوق شجرة السنط.. شكل (٣) وتتميز الجدارية بحيوية وحركة ذات ديناميكية تنوعية في إطار لا يخلو من محاكاة الطبيعة، وقد وجدت في مقبرة الأمير (خمحتب Khemhotep) وتظهر فيها مجموعة متنوعة من الطيور مثل الأوز البري والهدد ونوع من العصافير مستقرين فوق فروع شجرة السنط ذات الأوراق الدقيقة والثمار المستديرة والفروع النامية في رقعة وانسيابية.. وتوضح تلك الجدارية قدرة الفنان المصري وبراعته في محاكاته للطبيعة في نسق جميل يبعث على البهجة فقد وزع الطيور المختلفة ببراعة على فروع الشجرة مظهرًا براعته في تصوير الملامح المميزة لهذه الطيور بدقة فائقة فنستطيع أن نتعرف على نوع كل طائر، واهتم بإظهار الألوان الطبيعية للهدد الواقف بين مجموعة الطيور.. وتفاديًا لعنصر الملل صور عصفور في الجزء الأعلى من اللوحة ناحية اليسار فاردًا جناحيه ومحدثًا حركة توازنية من خلال جناحيه، وأيضًا من خلال تقابل اتجاه نظره مع اتجاه نظر مجموعة من الطيور ناحية اليمين، كما تظهر في الجدارية تنغيمات زخرفية خطية ولونية من خلال التفاصيل التي اهتم بها الفنان في رسم ريش الطيور وفي رسم أوراق الشجرة وأيضًا من خلال الثمار المتناثرة فوق الشجرة ذات الأشكال المستديرة التي أحدثت تزيينًا جميلًا وترابطًا بين عناصر اللوحة في جميع أنحاء.

رابعًا: الدولة المصرية الحديثة :

أطلق بعض الكتاب على هذا العصر بالعصر الذهبي حيث شهد اتحاداً في مصر غير مسبوق تحت حكم ملوك أقوياء بداية بالملك أحمس الذي قاد الجيش المصري في معركة طرد الهكسوس من مصر.. وشهدت عاصمة البلاد آنذاك طيبة .. (الأقصر حالياً).. درجة كبيرة من الرقي والرخاء لفترة طويلة

لم تشهدها مدينة أخرى فى الشرق الأوسط القديم.. وتضم الدولة الحديثة أساليب وطرز فنية مختلفة ومتعددة نظرًا لتمييز كل أسرة من الأسر الحاكمة بطابع خاص وبالرغم من ذلك سادت البلاد نهضة اجتماعية ملحوظة طوال ذلك العصر، ونتيجة لحالة الرخاء السائدة شيدت القصور وأقيمت المعابد للإله واتخذ البر الغربى ليكون مقراً لمقابر الملوك (وادى الملوك حالياً)، ومقابر النبلاء التى نحتت فى سفح الهضبة، وتميزت كل تلك المشيدات بنقوش بارزة وتصاوير جدارية وصلت إلى درجة كبيرة من الجمال والفخامة والألوان ذات الطابع المميز للمصور المصرى وظهر ذلك بشكل كبير فى مقابر النبلاء وكبار رجال الحكم فى الدولة وكأن الفنان المصرى طور فنه بتطور العصور واستفاد من حصيلة خبراته السابقة فأبدع مجموعة من الأعمال الفنية جمع فيها بين الحس المرهف وبين العظمة والجلال البليغ فى الثراء الخطى واللونى فى جدارياته التى انتشرت بشكل كبير فى عصر الدولة الحديثة والتى حلت محل النقوش البارزة الملونة على جدران المقابر وتعد الرسوم التى وجدت على جدران مقابر النبلاء أجمل من التى وجدت فى المقابر الملكية وذلك لتنوع موضوعاتها التى تصور حياة صاحب المقبرة واهتماماته اليومية وكان يسجل ذلك نحو المدخل، والتى تصور أيضا مناظر جنائزية وكانت تسجل على جدران المقبرة الداخلية^(١).

ومن أشهر مقابر النبلاء وأجملها مقبرة النبيل (نخت) الذى كان يشغل منصب كاهن للإله آمون فى أواخر عهد الدولة الثامنة عشرة، وحملت تلك المقبرة على جدرانها مشاهد غاية فى الروعة ودقة فى الأداء وتنوع الموضوعات التى ركزت على المناظر الاحتفالية للعزف والرقص، بل وجمعت أيضًا هوايات الأمير للصيد فى لوحة واحدة لصيد الطيور والأسماك..

(١) مرجع سابق.

شكل (٤) والتي يظهر فيها الأمير مرسوم مرتين متقابلتين للوهلة الأولى يعتقد المشاهد أنهما متماثلتان في الحركة إلا أن المدقق يكتشف اختلافا في حركة اليدين، والأمير يقف مع أفراد أسرته في قارب مصنوع من سيقان نبات البوص يصطاد الأسماك في الجهة اليمنى من اللوحة، ويصطاد الطيور في الجهة اليسرى من خلال أدوات الصيد التي يمسكها بيده.

في هذه الجدارية تتضح سمات فن التصوير الفرعوني ومن أهمها إبراز الشكل الإنساني على أكمل وجه.. فاختر للوجه الشكل الجانبي مع نظرة العين للأمام، واختار شكل الجذع في أجمل حالاته وهي الاتجاه للأمام ، كما اختار الفنان وضع الأقدام من الجانب حتى تظهر بكامل تفاصيلها وبذلك يكون قد ركز الفنان المصري على جماليات اللوحة دون مراعاة مبدأ المحاكاة العقيمة للطبيعة.

ومثلما اهتم المصور المصري بالحدث والعنصر البطل والعناصر المساعدة له فقد اهتم أيضًا بالخلفية كعنصر هام في اكتمال جماليات اللوحة ومساعدته في إضفاء الجو المناسب الذي يتم فيه الصيد فاستغل نبات البردي النامي على حافة مجرى مائي مع مجموعة من الطيور المحلقة في السماء بألوانها وأوضاعها المختلفة مع اهتمامه بدراسة شكل الفراشة الطائرة بين النباتات وشكل الزهور والأسماك ذات التنوعات الخطية واللونية المتناسقة مع خطوط المياه المتعرجة^(١).

خامسًا : العصر المتأخر :

ويشمل حكم الأسرة (٢٢ إلى الأسرة ٣٠) ويشهد هذا العصر اضمحلالا فنيا كبيرا كان سببه الفوضى العارمة التي اجتاحت البلاد لضعف حكامها وسيطرة حكام أجانب على البلاد مما مكن آخرين من غزو مصر، ولما استعادت مصر مجدها في عهد الأسرة السادسة والعشرين قامت الفرس بغزو

(١) مرجع سابق.

مصر مرتين ولم يقم على حكمها ملك من أصل مصري حيث غزا الإسكندر المقدوني مصر سنة ٣٣٢ (ق.م).

في هذا العصر يظهر الضعف السياسي ومن ثم الاجتماعي الذي ساد البلاد مما انعكس على حالة الفن الذي لم يعثر على كثير منه في تلك الفترة إلا بعض التماثيل التي تم فيها تقليد الدولة القديمة دون مراعاة الدقة أو الاهتمام التقني، ويطلق على هذه المرحلة (الفن الصاوي) الذي كان آخر مراحل الفن المصري الزاخر.

سادساً : العصر الإغريقي :

بدأ العصر الإغريقي في مصر بفتحها على يد الإسكندر المقدوني في ٣٣٢ (ق.م) الذي أسس مدينة الإسكندرية واتخذها عاصمة له، كما اتخذ رمز الكبش المصري ليكون رمزاً خاصاً به لذلك سمي (الإسكندر ذو القرنين) إلا أنه لم يكن يتعامل مع المصريين كالغزاة أمثال الهكسوس أو الحيثيون، إنما احترامهم واحترام معتقداتهم الدينية وتفاعل معهم فيها ونجح في استيطان العنصر اليوناني في مصر الذي ذاب مع المصريين وذاوبا معه فذابت فنونهما أيضاً مكونين شكلاً جديداً من الفن يحمل الملامح الإغريقية واللامح المصرية القديمة.

وحيثما تولى بطليموس حكم مصر بعد وفاة الإسكندر تم فصل مصر عن الإمبراطورية الإغريقية.. ونشأ نوعاً جديداً من الفن في ذلك الحين، واختلطت الدماء المصرية بالدماء الإغريقية والرومانية وظلوا يعيشون في مصر على نفس السياسة التي أنتهجها الإسكندر.

وانتشر طابع فني جديد في مصر يسمى بالطابع الهيليني الذي ظهر في أشكال عديدة من الفن كالأدوات المستخدمة في الحياة اليومية، وفن التصوير الذي تنوعت فيه الأشكال الهندسية المستخدمة في الزخارف ذات الخطوط

المتداخلة والمتشابكة المزينة ببعض الزهيرات الرقيقة أو برسوم منحوتة وملونة من نبات البردى، وظهرت درجات لونية جديدة زينوا بها مداخل المعابد لم يكن يستخدمها المصريون من قبل إلا أنها استمرت خلال العصر الرومانى أيضاً.

سابعاً : العصر الرومانى :

اتخذ الحاكم الرومانى مدينة الإسكندرية مقراً له بعد أن استولى الرومان على المستعمرات الإغريقية بل وأخذوا عنها أيضاً أساليب الحضارة والفنون التى كانت قد وصلت إلى مستوى عال جداً ومميز فى رفته ومثاليته.. وأخذ الرومان يستخدمون الإغريق ليعملوا كمربين لأبنائهم فنقلوا عنهم ثقافتهم وفنونهم من خلال أبناء العائلات الرومانية، فى الوقت نفسه الذى أنقلوا كاهل الشعب المصرى بالضرائب الباهظة وجعلوه يقاسى مرارة الحرمان من ثروات بلاده التى كانت تنقل إلى روما مما أثار روح الضغينة من الشعب المصرى وخاصة بعد أن نصب الرومان من أنفسهم كهانا على المصريين وقاموا بالتفريق بين عناصر الشعب وفضلوا عليهم الإغريق واليهود، وفى أواخر القرن الثانى (ق.م) تأصل طابع الفن الرومانى ووصل إلى قمة ازدهاره فى أواخر القرن الأول (ق.م) واستمر مزدهراً حتى أوائل القرن الرابع واستمر الرومان فى اضطهادهم لأقباط مصر حتى فتحها العرب عام ٦٤٢ م^(١).

وتعد لوحات الرومان الزخرفية والجدارية دليلاً كبيراً على أن الفن الرومانى يدين كثيراً إلى الفنون الإغريقية، فإذا كان الإغريق اتخذوا المثالية شاغلهم الشاغل فى فنونهم فإن الرومان أفرطوا فى الواقعية الحقيقية وبحثوا عنها من خلال فنونهم^(٢).

(١) مرجع سابق.

(٢) مرجع سابق.

ثامناً: العصر القبطى :

أعلنت المسيحية ديانة رسمية للديار المصرية عام ٣٢٤ ميلادية وترجم الإنجيل إلى القبطية وتحولت العديد من المعابد إلى كنائس فتغيرت الروح المصرية مما أدى إلى هجر الفنان المصرى فنه القومى مما كان له أثراً فى التمهيد التدريجى إلى ظهور الفن القبطى فى مصر والذى يعتبره المؤرخون حقبة من الفن البيزنطى المحلى.

وذلك لأن مصر كانت جزءاً من الإمبراطورية الشرقية الرومانية والتي عرف فيها الفن فى ذلك الوقت بالبيزنطى المعاصر لفن الإمبراطورية الغربية^(١).

وكان الفن البيزنطى مزيجاً من الفن الرومانى المأخوذ عن الحضارة الإغريقية ومن الفنون الشرقية المختلفة، وكان الشرقيون هم اللذين دخلوا فى الديانة المسيحية بالرغم من أساليب التعذيب والتكيل التى تعرضوا لها فاتخذوا من المقابر والأضرحة مكاناً آمناً لاجتماع رجال الدين الجديد مما جعل تلك الأماكن تنال وافر الحظ من الاهتمام الفنى والتى خالفت شكل الأضرحة الرومانية حينما شيدت على شكل الصليب اجتوت على نقوشاً أخاذة نفذت بالفسيفساء الذى أعطى للزخارف رونقاً بديعاً حينما صممت فوق أرضيا زرقاء وكان هذا أحد العوامل التى ساهمت فى انتشار الفسيفساء وازدهاره فى ذلك الوقت^(٢).

واستمر فن الإمبراطورية الشرقية مختلفاً وظلت تكافح الوجود الرومانى حتى فتحت على يد محمد الفاتح سنة ١٤٥٣ فانتهدت تلك الإمبراطورية من

(١) مرجع سابق.

(٢) مرجع سابق.

الوجود وحل محلها العصر الإسلامى ذو الطابع الفنى المختلف تمامًا عما كان معهودًا من قبل.

وقد تميز الفن القبطى برمزيته ومزجه للعناصر النباتية مع الرموز الدينية واتخذ طابعًا زخرفيًا يبتعد كل البعد عن الواقعية حينما أهمل عنصر التجسيد وعنصرى الضوء والظل متشابهًا فى ذلك مع الفنان المصرى القديم الذى رفض تقليد الواقع فى فنه، فتظهر العناصر النباتية المكررة حول رمز الصليب مكونة تشكيلات هندسية ذات إحياءات زخرفية^(١).

تاسعًا: العصر الإسلامى :

كان لفنان العصر الإسلامى فى مصر حظًا وفيرًا فى الاضطلاع على مجموعة كبيرة من الفنون بالإضافة إلى الفن القبطى الذى كان راسخًا فيها آنذاك، واستطاع بقدرة فائقة الفنان الإسلامى أن ينشئ لنفسه دربًا فنيًا جديدًا وخاصًا مبتعدًا فيه عن تقليد الفنون التى سبقته وتطورت من قبله ولكن أيضًا استفاد منها واستطاع بقدرة بالغة الحفاظ على شخصيته الفنية المستوحاة من عدة فنون والمنبتة من دافع الروحانية مطورًا فنه باختلاف حكاه وسياساتهم ومبتكرًا دائما الجديد الذى يبعث على أبعاد جمالية لا تتنافى ومعتقداته الدينية.

ولقد بدأ العصر الإسلامى بمولد النبى محمد ﷺ الذى اتصفت شخصيته بالشجاعة والإقدام والصدق والأمانة والتأمل فى خلق السموات والأرض.. وكان شخصية مبدعة محبا لتوظيف الفنون لخدمة الدولة الإسلامية.. وكان لصفاته هذه أشد الأثر فى خلفائه الأربع ومن ثم فى المسلمين بشكل عام ولا سيما الفنان الإسلامى ذو الحس المرهف والنظرة الدينية التأملية التى جعلت لفنه طابعًا خاصًا بالرغم من تأثره بالفنون الأخرى مثل الفن الفارسى والبيزنطى بالإضافة

(١) مرجع سابق.

إلى الفن القبطى فى مصر، وخاصة أن الحكم الإسلامى فى مصر لم يكن يتعرض لديانة أهل مصر الأقباط والمسيحيين الذين كانوا قائمين بالأعمال فى الدولة مستخدمين اللغة الإغريقية فى مكاتباتهم.

إلا أن الحكام المسلمين كانوا مهتمين بالفنون عامة والفنون التشكيلية خاصة حينما انتقل مركز الخلافة الإسلامية خارج حدود الجزيرة العربية.. ولذلك نجد أن المدرسة الفنية الإسلامية قد مرت بعصور سياسية مختلفة أولها العصر الأموى الذى كان له الأثر العميق فى تاريخ الإسلام حينما بدأ فيها اتصال الثقافة الإسلامية بحضارة الدولة الرومانية المسيحية البيزنطية الموجودة فى مصر..

وفى العصر الأموى ظهر التصوير الجدارى بالألوان المائية كما ظهر تصوير المخطوطات واستخدمت أشكال الزخارف النباتية والحيوانية والطيور.. " ولم يعثر على أى دليل حتى الآن يدل على ممارسة العرب لفن التصوير الجدارى قبل العصر الأموى "(١). ويوضح شكل رقم (٥) الزخرفة الأموية المستخدمة فى المنحوتات الخشبية والتي تظهر بها عناصر من الزخارف الساسانية.

وفى عام ١٢٩ هـ جاهر العباسيون بعدائهم للأمويين واتهموهم بإهمال شئون الدولة الإسلامية وتمكنوا من هزيمتهم والاستيلاء على الحكم من بعدهم بمساعدة العنصر الفارسى الذى كوفىء بعد ذلك بتوليته مناصب كبيرة فى الدولة الإسلامية.. ولقد تأثر التصوير الجدارى فى العصر العباسى بالزخارف الساسانية والفارسية واستخدم فى تزيين قصور الخلفاء العباسيين بعناصره الحية والنباتية ، ولقد انتقل طراز الفن العباسى إلى مصر على يد أحمد بن طولون وانتقل إلى مصر أسلوب جديد فى تزيين القصور والجدران بالزخارف الجصية

(١) نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، دار المعارف، ١٩٨٩.

التي لم تكن معروفة فيها من قبل.. كما طور الطراز العباسي الزخارف الخشبية التي كان الأقباط قد أتقنوها من قبل واشتملت على عناصر زخرفية طبيعية كالمراوح النخيلية وتفرعات أوراق العنب وعناقيده. ويوضح شكل رقم (٦) شكل من أشكال الزخارف العباسية المستخدمة حول نافذة نفذت بالجص وموجودة بمسجد ابن طولون.

وحيثما نجح الفاطميون في غزو مصر نقلوا مركز حكمهم من المهدية إلى عاصمة جديدة شيدها جوهر الصقلي أسماها (القاهرة) وتخلصت مصر أخيرا من تبعيتها للخلافات الإسلامية وأصبحت هي مركزا قائما بذاته للحكم.. مما كان له الأثر الكبير في استمرار الازدهار الفني وتطوره حتى في فترات ضعف الدولة الفاطمية بل وامتدت أيضا ثقافتهم وفنونهم إلى خارج مصر.

" ولقد أسهبت المراجع التاريخية في وصف حياة الفاطميين المليئة بالفخامة المبهرة، وذكر المقرئ في كتابه (ضوء النبراس وأنس الخلاص في أخبار المزوقين من الناس) أنه كانت هناك مدرسة فاطمية للرسوم الجدارية الملونة ازدهرت في مصر مما دعا الوزير الفاطمي (إليازورى) لإقامة مباراة في التلاعب بتأثيرات الألوان الجدارية بين المصور العراقي (القصير) وبين (ابن عزيز) المصور المصري، كما أكد المقرئ على وجود فئة كبيرة من المصورين المصريين الذين أبدعوا في رسوم وتزيين المخطوطات المصرية ولكن للأسف لم يعثر على أى من هذه المخطوطات ^(١)، إلا أن الطراز الفاطمي قد وجد في الزخارف الخشبية التي تظهر في شكل رقم (٧).

كان لانتصارات صلاح الدين الأيوبي أكبر الأثر أيضا في الفن الإسلامي المصري وصارت مصر في عهده المركز الرئيسى للاقتصادى والفنى للدولة الأيوبية التي تأثر التصوير فيها بالتقاليد السلجوقية وبعض العناصر

(١) فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، مرجع سابق، ص ١٢٩ - ١٣٠.

البيزنطية إلا أن الاهتمام الأكبر كان للمعمار فى التحصينات الحربية الدفاعية لكثرة الحروب فى عصر الأيوبيين.

تزايد عدد المماليك الذين اشتراهم الملك الصالح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الدولة الأيوبية وتدريبوا على فنون الحرب والخدع فاستولوا على حكم مصر، وبالرغم من ذلك ظلت التقاليد الثقافية والنظم السياسية فى مصر استمرارا لما كان متبعاً فى العصر الأيوبي.. إلا أن مصر أصبحت مستقرًا للخلافة العباسية مما أدى إلى نهضة فنية كبرى وازدهرت الحياة الثقافية وأصبحت مصر آنذاك أهم مركزاً فى العالم الإسلامى سياسيًا وفنيًا.

وظهر فى مصر عناصر من الفنون التركية التى مزجها الفنان المصرى بتقاليد فاطمية محلية فانبتق أسلوب فنى مملوكى خالص ظهرت به بعض العناصر الفنية المغولية التى كانت معاصرة آنذاك، وازدهر فن التصوير المصرى المملوكى وخاصة فى رسوم وزخارف المخطوطات^(١).

لذلك ظهر فى العصر المملوكى طرازين زخرفيين أحدهما تابع للمماليك البحرية وهو طراز نباتى لا أثر فيه للرسم الحى ويتضح ذلك فى قمرية من الجص والزجاج حتى تسمح بمرور الأشعة الملونة منها أثناء النهار - شكل رقم (٨)، أما الطراز الثانى فيسمى بطراز المماليك البرجية الذين اتجهت عنايتهم بالفسيفساء أكثر من أى خامة أخرى، ومثال على ذلك شكل رقم (٩) الذى يوضح شكل فوارة من الفسيفساء كانت فى منزل المفتى والتى تظهر فيها الزخارف الهندسية المكررة بتتابعية زخرفية رائعة.

وبالرغم من تغير الحكام المسلمين فى مصر وتغير المراكز الثقافية للسلطنة إلا أن الفن الإسلامى المصرى استطاع أن يجد لنفسه طابعًا خاصًا مقام

(١) فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، ص ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣.

على الأسلوب الزخرفى بمختلف العناصر الزخرفية النباتية والهندسية التى تحمل قيمة جمالية وابتكارية عالية حتى أصبحت اصطلاحاً فنياً خاصاً جداً.

ولقد أوضح هربرت ريد أن السبب الرئيسى فى اختفاء الشخصية المصرية الفنية التى كانت ثابتة وذات أصول واصطلاحات هو التأثير القاتل بالفن الأوروبى مما أسهم فى تنحى الشخصية الفنية المصرية التى كانت قائمة على عنصر الابتكار بعيداً عن التقليد العقيم للطبيعة والمحاكاة الحرفية لها ، وإنما كان الفنان المصرى على مر العصور والمدارس الفنية المصرية ينزع إلى خلق كيان مستقل عن الطبيعة وفق قوانين فنية خالصة كالتبسيط الزخرفى المستوحى من الطبيعة أو التجريد الكامل ذو النزعة الروحية التى تسمو بالمشاهد إلى عالم مطلق ولا نهائى يبعث على التأمل والتدبر^(١).

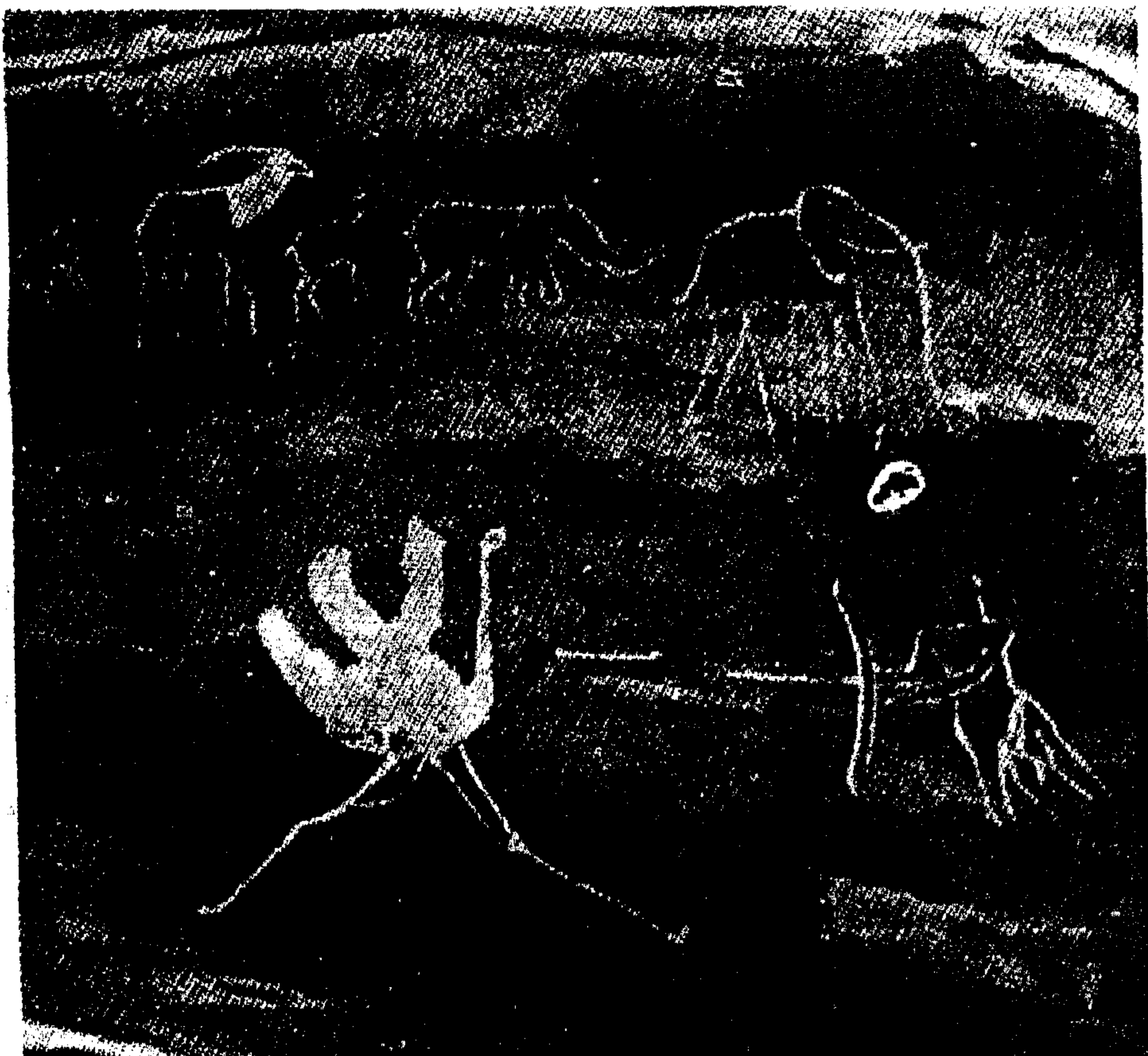
ومن رأى المؤرخون حول سبب أفول روح الفن المصرى المبدعة أن ذلك لم يحدث إلا فى نهاية عصر الغورى عندما أمر السلطان سليم بجمع الصناع والحرفيين الفنيين إلى القسطنطينية من القاهرة منارة الفن فتبددت حالة المناخ الفنى بسرقة أبنائه الفنانين الذين أعطوا جهدهم مكرهين لبلد آخر، وبعد انتهاء العصر الإسلامى واضمحلال الفن التشكيلى فى مصر بعثت شرارة جديدة لإحيائه فى مصر وذلك بقدوم الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨، والتى حملت إلى مصر الأحزان والأفراح - القهر والفن.. ووجهت نظر المصريين للفنون التشكيلية خاصة فن التصوير من خلال الفنان الفرنسى الذى أخذ يسجل دقائق حياة المصريين فى لوحاته..

واستكمالاً لتلك الشرارة الخارجية استهدف محمد على تحديث البلاد وتطويرها حين تولى حكم مصر فاهتم بالتعليم والفنون وأرسلت على يده البعثات الفنية والحرفية إلى أوروبا التى عادت محملة بطرز فنية أخرى أهمها (الباروك

(١) آفاق الفن التشكيلى، مرجع سابق، ص ٤٣.

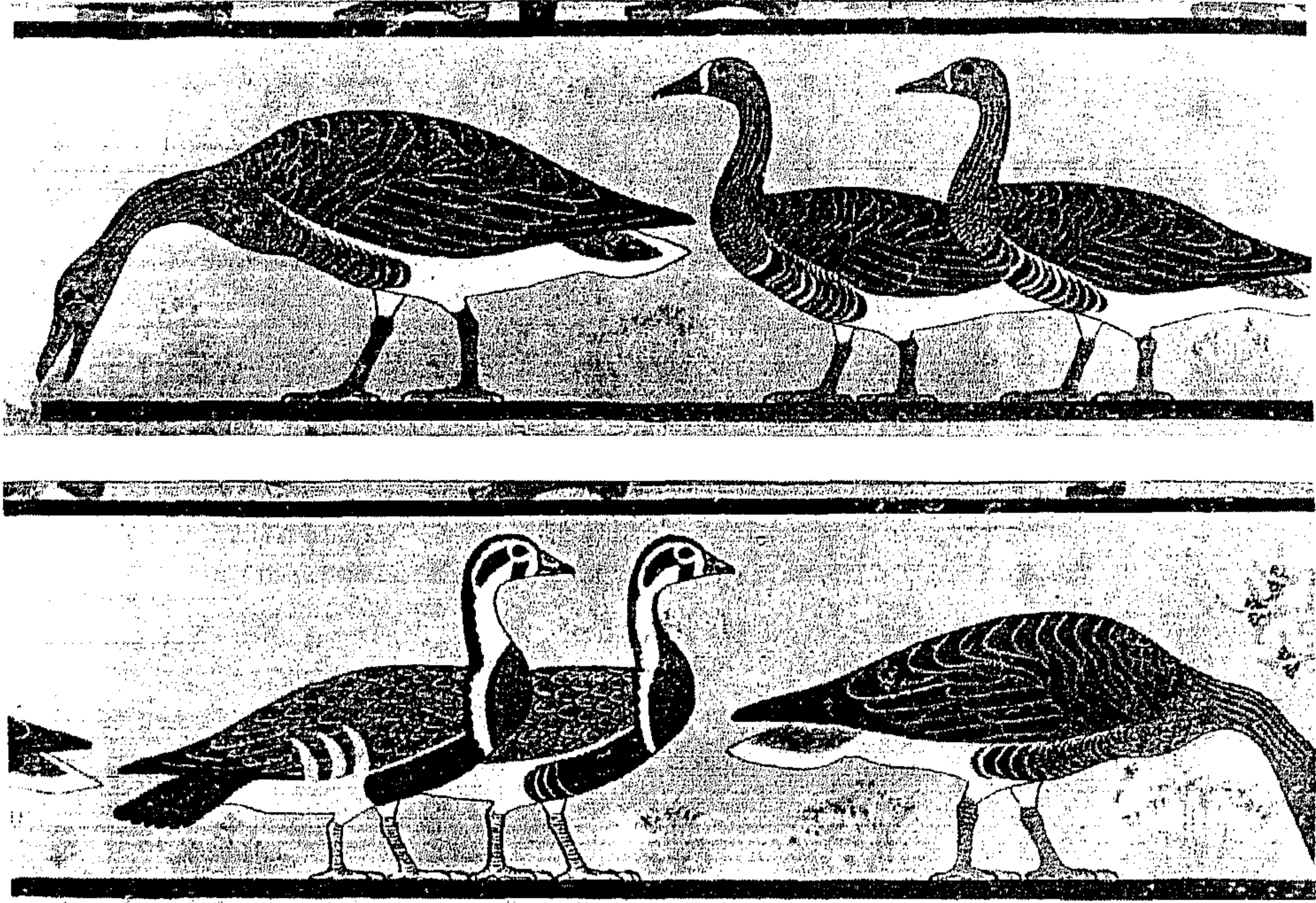
- الروكوكو) استخدموها فى تجميل القصور والحدائق مما رفع من حالة الفنان المصرى الذى تلاءم لديه المناخ لممارسة فنه إلا أنه كان فناً منقولاً لا يحمل روح الفن المصرى، وأصبحت مصر ما بين عام ١٨٣٠ وحتى عام ١٩٠٠ مزاراً وملجئاً للعديد من الفنانين الأوربيين الذين استمتعوا بدفع أجوائها وصفاء سمائها وسماحة شعبها فاستغلوا ذلك فى موضوعات لوحاتهم المستوحاة من البيئة المصرية^(١).

(١) المرجع السابق، ص ٤٣.



شكل (١)

رسوم جدارية بالطباشير - مصر - العصر الحجري



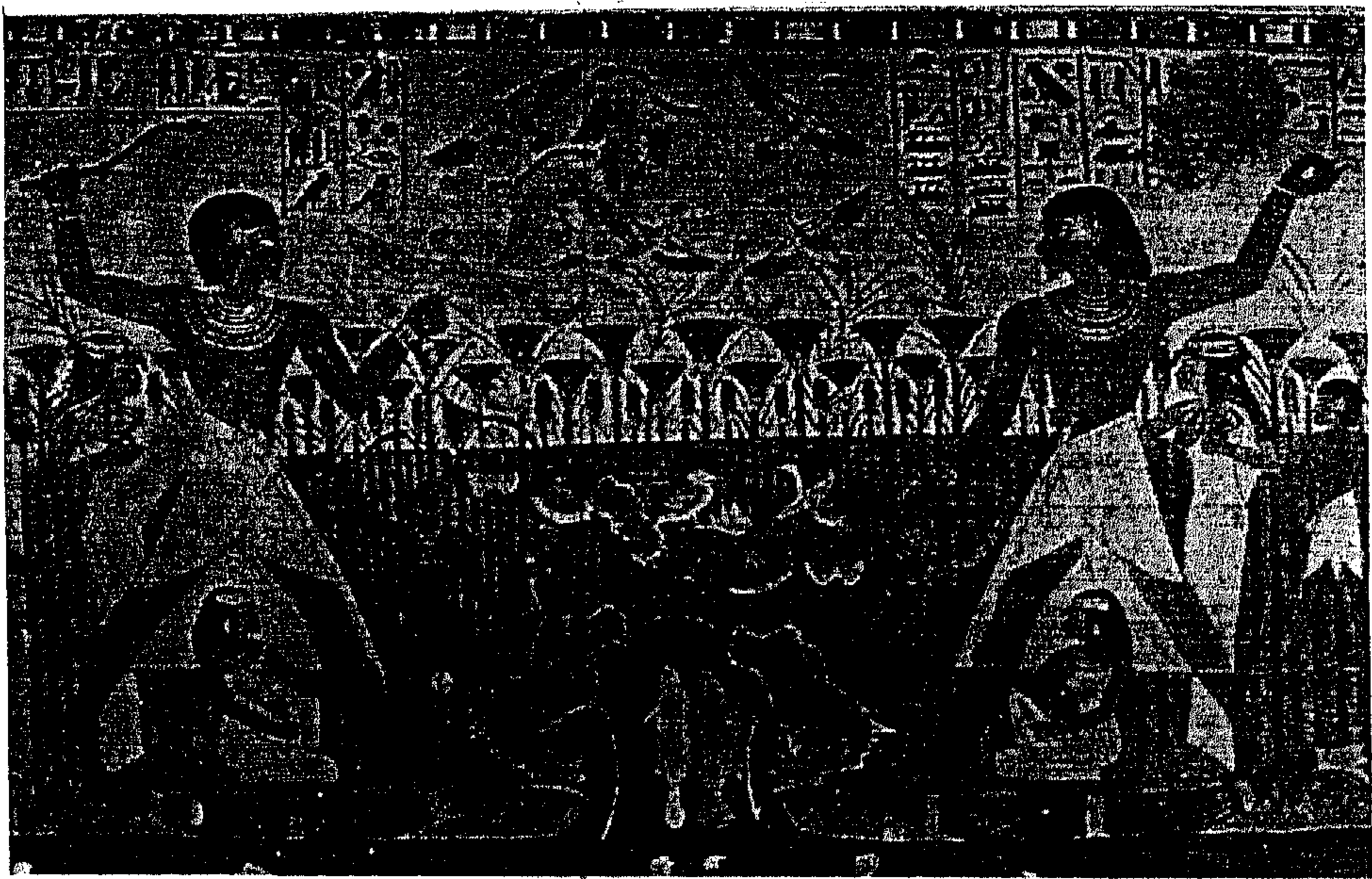
شكل (٢)

الأوزات الست - تصوير جداري - الدولة الفرعونية القديمة



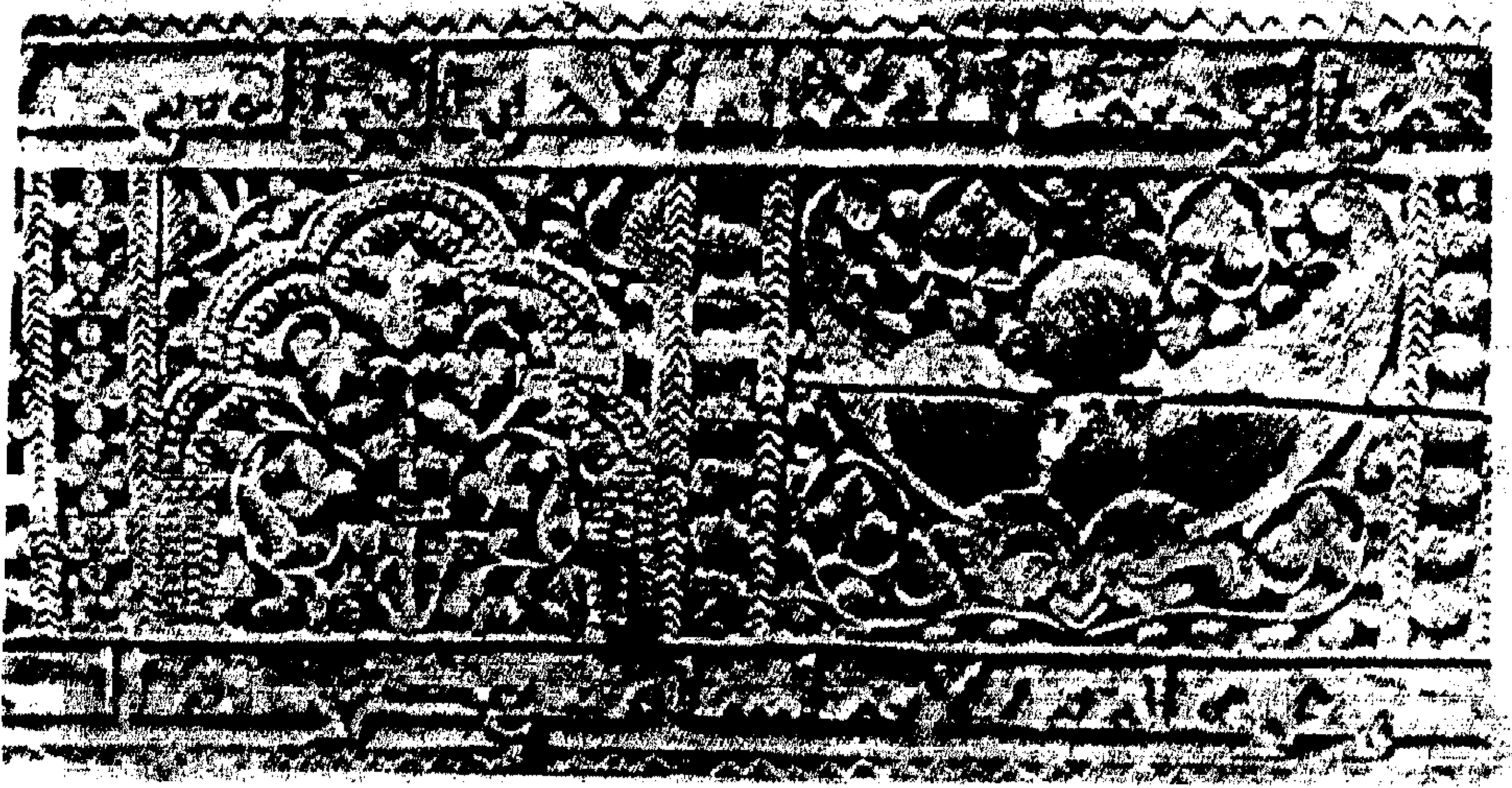
شكل (٣)

طيور فوق شجرة سنط - تصوير جداري - الدولة الفرعونية



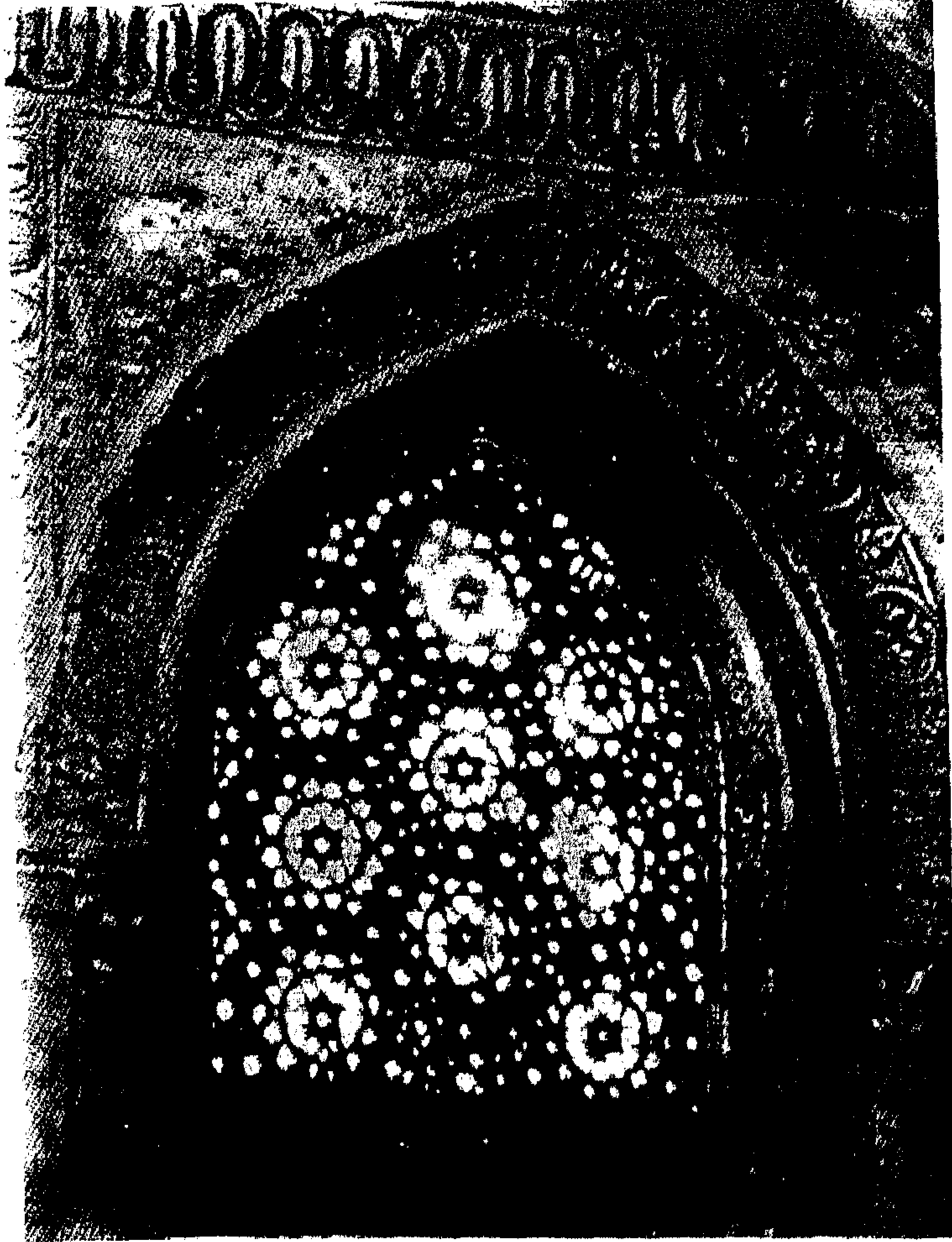
شكل (٤)

الأمير يصطاد - تصوير جداري - الدولة الفرعونية الحديثة



شكل (٥)

لوح خشبي تظهر عليه الزخارف الأموية - القرن ٢هـ - ٨ م المتحف
الإسلامي بالقاهرة



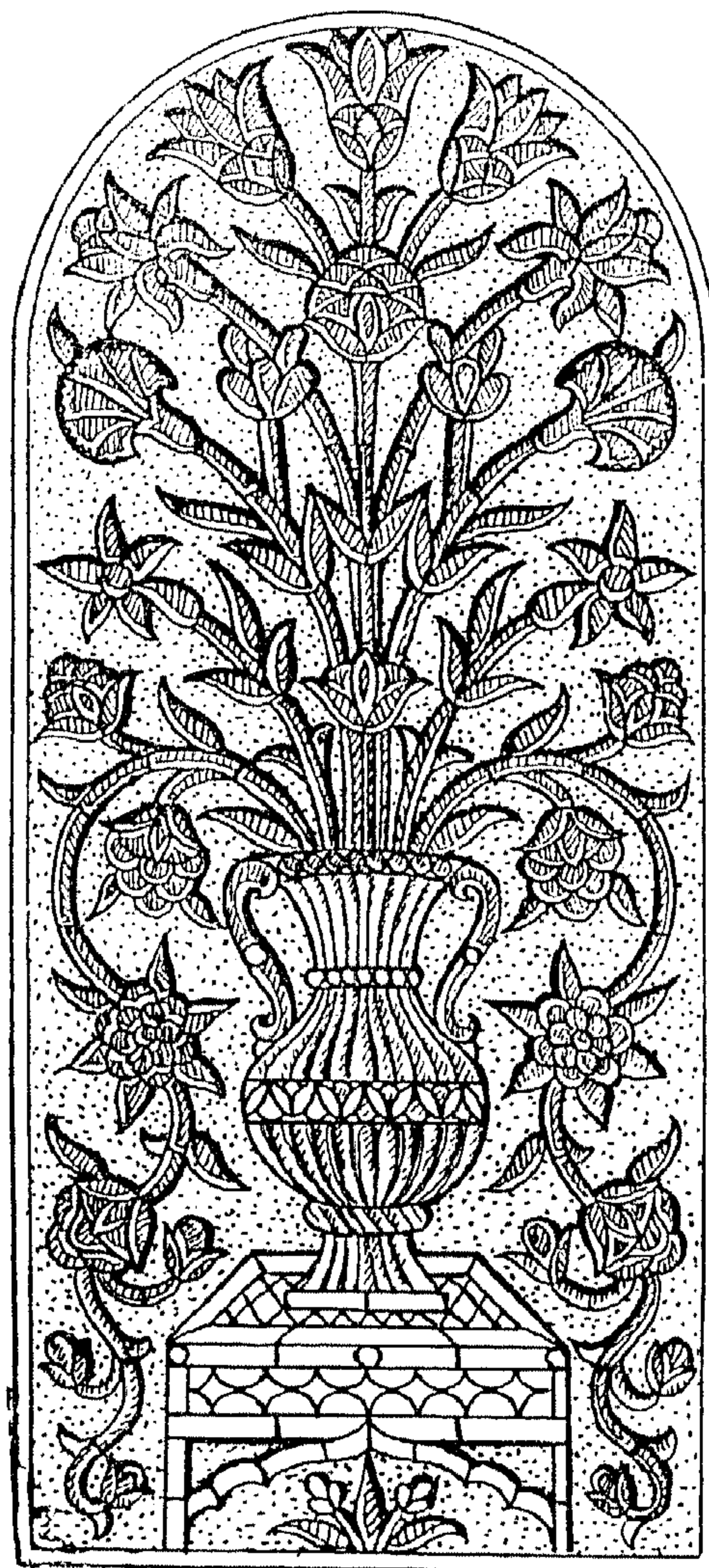
شكل (٦)

زخارف جصية بجامع ابن طولون - العصر العباسي



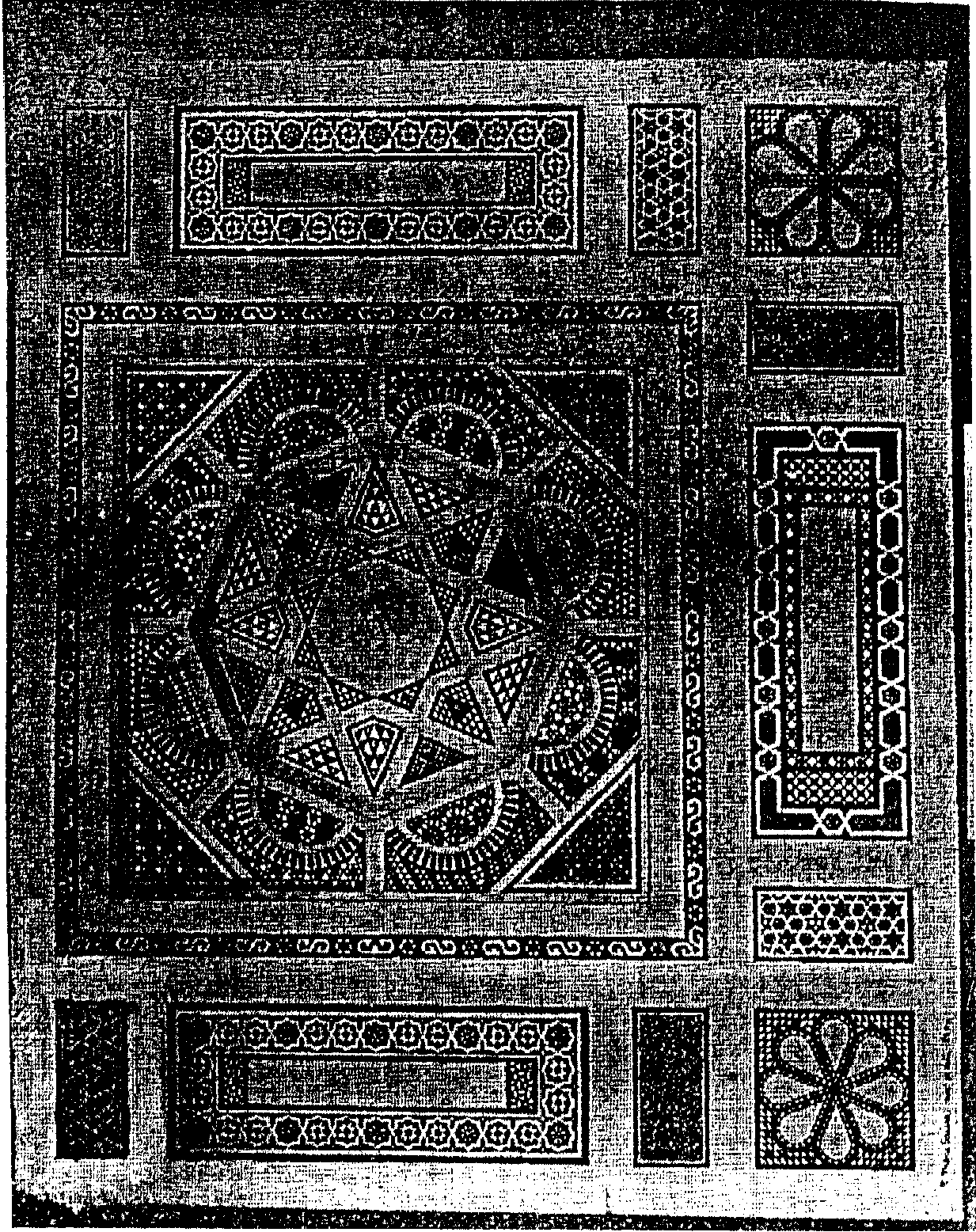
شكل (٧)

نموذج للزخرفة الفاطمية على الخشب



شكل (٨)

قرية بن الجص - طراز خرفي ينتمي للممالك البحرية



شكل (٩)

فواره من الفسيفساء من منزل المفتي - طراز زخرفي ينتمي إلى عصر
المماليك البرجية

الباب الأول

الفصل الثاني

الدلالات الفنية للتصوير الأسباني

منذ فجر التاريخ

انبثقت نتيجة هامة جدًا من خلال دراسة جماليات فن التصوير المصرى وهى التأكيد على الدور الهام والوجود الحتمى لفن التصوير الذى طالما عبر عن حالة الشعب المصرى بآماله وما يجيش فى نفسه من خلال الأعمال التصويرية التى انعكست فيها الأشكال المختلفة للبيئات التى كان يعيشها على مر العصور منذ العصر الحجري وحتى عام ١٩٠٠، وتعصيّدًا لهذه الفكرة سوف نعرض فى هذا الفصل الدلالات الفنية التى عكست طبيعة المجتمع الأسبانى أيضا منذ فجر التاريخ وعبرت عن حالاته الشتى بتطوره فى عهد الكثير من السياسات المختلفة والنقلات الفنية العنيفة التى شهدها بمعاصرتة فنان العصر الحجري فى الكهوف ثم المساجد والقصور والفن الأندلسى وبالطبع هى نقلة عنيفة بالرغم مما اتخذته من قرون حتى تطور هذا الفن الذى اختلف تماما عن نقطة بدايته.. ولقد كانت أعمال المصور الأسبانى فى العصر الحجري والتى خطها على جدران كهوفه ذات دلالة واضحة عن مدى تأثره بطبيعة حياته الاجتماعية التى كانت منصبة نحو الصيد للغذاء والملبس وأيضا نحو الدفاع عن النفس بضراوة فى ظل الحياة القاسية التى كان يعيشها.. كما عبر الفن الإسلامى الأندلسى عن حياة الترف والبذخ والاستقرار والسيطرة السياسية التى كان يعيشها المسلمون آنذاك فى أسبانيا من خلال عمارة القصور الضخمة والمساجد المليئة بالزخارف الإسلامية التى لا يوجد لها مثيل فى العالم والتى تحمل عبقًا إسلاميًا واضحًا فى حناياها.

كما ظهر تأثر المجتمع الأسبانى برجال الدين المسيحي الذين كانوا يحملون على عاتقهم نشر المعتقدات الدينية المسيحية والذين كانوا يملون على المصور المسيحي الرومانسكى الموضوعات المقدسة فى القرن الرابع الميلادى، وحمل العصر القوطى الأسبانى من خلال أعمال مصوريه - دلائل كثيرة تشير إلى تأثر المصور آنذاك فى القرن الثانى عشر الميلادى بالتراث العربى والثقافة الفنية العربية من خلال بعض المسلمين اللذين كانوا لا يزالون داخل أسبانيا فى تلك الفترة، وجلاء هذا التأثير كان من خلال أعمال المصور القوطى الأسبانى

التي كانت مقتبسة بصورة واضحة من أعمال المصور العربي، والتي كانت متأثرة بشكل كبير بالألوان الإسلامية ذات الطابع المميز.

وعبرت أيضًا أعمال المصور الأسباني في عصر النهضة عن النهضة الثقافية والفكرية والحرية الدينية بل والحرية الكافية للتعبير عن الرأي أيضًا من خلال الحياة الاجتماعية التي عاصرها الفنان الأسباني خلال القرن الرابع عشر الميلادي والذي شهد انقلابًا كبيرًا في تاريخ الفن وخاصة في مجال التصوير حينما أصبحت اللوحة الزيتية عملاً قائمًا بذاته يغلب عليه التجسيد الواقعي بعيدًا عن الرموز الكهنوتية القديمة.

وفي عصر العباقرة الذي تميز بإحياء التراث القديم ظهرت دلائل ذلك من خلال أعمال المصور الأسباني في القرن السادس عشر الميلادي، وكما عبرت الأعمال الأندلسية عن حياة الترف التي كان يعيشها المسلمون في أسبانيا فقد ظهرت أيضًا دلائل من خلال المصور الأسباني الباروكي في القرن السابع عشر.. تشير إلى ملامح البذخ والترف من خلال المبالغات التشكيلية في الملابس والإكسسوارات وحتى أدوات الحروب بالأشكال الزخرفية المبالغ فيها، ومع الانقلابات الفكرية التي حدثت في المجتمع الأسباني ظهرت مؤشراتها واعتقاداتها من خلال أعمال المصور الأسباني في القرن الثامن عشر والتي دلت على الفكر الدنيوي السائد آنذاك في عصر الروكوكو والتفات ثقافة المجتمع الأسباني إلى الحقائق الواقعية والمنطقية مبتعدًا قليلًا بفكره عن الحقائق الدينية.

ولما تفشت الحروب في الحياة الأسبانية كانت أعمال المصور الأسباني خلال العصر الرومانتي تحاول استجداء عطف المشاهد على المتألم والمظلوم والمصاب في الحرب وذلك خلال القرن التاسع عشر، وحينما تشبع المجتمع بشتى أنواع الفكر وألوان الحرية وتشبع المصور أيضًا بشتى أنواع التصوير ذو المهارة العالية التي أظهرت دقة في نقل الواقع حدثت انقلابة جديدة سعيًا وراء

التغيير ومحاولة تبسيط الحياة التي أضحت معقدة فكانت أعمال المصور الأسباني موضحة هذا التشبع من خلال حالة عكسية تبسيطية لخصها الفنان في المدرسة التجريدية.

ومع رقى الثقافة الأسبانية عالمياً ومع تراكم خبراتها الفنية على مر العصور لما لاقت من معاناة حقيقية خلال حقبة طويلة من الحروب ارتفع نجمها وتلألأ في السماء واشتهر فنانونها.. بل وكانت لهم الريادة والسبق في مدرسة فنية جديدة ألا وهي المدرسة التكعيبية التي عبرت عن قيادة أسبانيا للمسيرة الثقافية والفنية آنذاك ، كما عبرت عن قدرة أسبانيا على تغيير الفكر والأسلوب الفني على مستوى العالم.. وتلتها بحركة فنية أخرى سميت بالسيرريالية والتي كان لها في ظهورها فضلاً كبيراً أيضاً شهد لها به التاريخ الفني واتخذها المصورون واتخذوا فنانيها قدوة فنية ذات براعة وثقافة وابتكار من خلال أعمالهم الرائعة.

ومن خلال ذلك ترى الباحثة أن التاريخ لم يكشف لنا هذه المدارس الفنية العديدة عن طريق فن التصوير وإنما فن التصوير هو الذى استطاع وبجداره إعادة اكتشاف التاريخ من خلال التعبير عنه على مر العصور، أى أننا نستطيع أن نقرأ تاريخ الدول من خلال الأعمال التصويرية التي أنتجها فنانونها على مر العصور لما لها من دلائل ذات ركائز فكرية انعكست من المجتمع الذى عاش مراحل مختلفة وتعرض لحكم سياسات مختلفة وعاصر تطورات علمية وفلسفية.. فكان فن التصوير هو صاحب الفضل الأكبر على تاريخ الفن..

ويمكن أن نقسم تاريخ الفن الأسباني إلى عدة مراحل مر بها:

١. العصر الحجري الأسباني.
٢. العصر الإسلامي (الأندلس).
٣. العصر الرومانسكى فى أسبانيا.

٤. العصر القوطى الأسباني.
٥. عصر النهضة فى أسبانيا.
٦. عصر العباقرة الأسباني.
٧. عصر الباروك الأسباني.
٨. عصر الروكوكو فى أسبانيا.
٩. القرن التاسع عشر فى أسبانيا.

أولاً : العصر الحجرى الأسباني :

انعكست حياة الإنسان البدائي فى أسبانيا على أعماله التى صورها ولونها على جدران الكهوف وكانت إشارة واضحة إلى أن حياته آنذاك كانت متوقفة على إيمانه بالقوى السحرية، كما كانت إشارة إلى أنه كان يحفز نفسه دائماً على الصيد وعلى دفاعه عن نفسه فظهرت أعماله على الجدران تصوره أقوى من الحيوان المائل أمامه محاولاً إقناع نفسه بأنه يستطيع أن يتغلب على مصاعب الحياة وبأنه فى استطاعته قهر الحيوانات التى كان يتعامل معها باختلاف أحجامها وتفاوت شراستها من خلال صراع مميت تظهر فيه شجاعته الفائقة.

ولما تم العثور على أماكن هذه اللوحات الحجرية كان من السهل اقتفاء أثر الإنسان الحجرى الأسباني الذى استقر فى جهات مختلفة من أسبانيا أهمها الجزء الشمالى الذى تعد جدارياته من أبداع ما عثر عليه فى فن الكهوف وتسمى (التميرا) والتى تتبىء بأن هذا الفنان الذى نطلق عليه لفظ (بدائي) لم يكن بدائياً بالفعل وإنما ارتقى إلى مستوى عال من الإبداع الفنى وتحققت لديه الأسس الفنية السليمة حيث كان قادراً على تصوير الحيوانات بدقة تامة معبراً عن

حركاتها وحيويتها من خلال اختزال تعبيرى مبسط ذو مسحة انطباعية وبالرغم من ذلك يستطيع المشاهد أن يلاحظ الفارق بين سلالات الحيوان الواحد عن طريق اختلاف أشكالها، كما يستطع المتخصص علميا في السلالات تحديد انتمائها وفصائلها الحيوانية ونوعها الدقيق وذلك لتناول الفنان الحجرى رسوم هذه الحيوانات بشكل مكتمل جدًا.

وهناك إحدى اللوحات التى تعد دليلاً على نشأة الصراع بين الإنسان والحيوان منذ ذلك العصر، وقد عثر عليها فى كهف بقطالونيا شمال أسبانيا شكل رقم (١٠).

وفىها صور الفنان الحجرى مجموعة من الغزال فى ثلثي اللوحة تقريبا فى وضع القفز والتى تخترق جسدها رماح الصياد الماهر الذى ظهر فى اللوحة بأوضاع مختلفة أثناء صيده بحركات رشيقة وأجسام قوية بالرغم من استطالتها ممسكاً أقواساً وسهاماً ومستهدفاً مجموعة الغزال فى ثقة ومهارة، ويظهر الغزال فى تلك اللوحة فى ثلاثة أشكال مختلفة وواضحة لثلاثة من سلالات الغزال القافز، فمنها ذو اللون الواحد ومنها ذو القرون المتفرعة وأيضاً ذو النقاط.

ولقد برزت فى تلك اللوحة نواحي جمالية أحدثتها الخطوط ذات الاتجاهات المختلفة بفعل حركتها الديناميكية، وأحدثها التنوع فى أحجام الغزال وحركة التكرار الرأسية للغزال على حده وللصياد فى جانب آخر من اللوحة.

وإنه لمن الملاحظ إفراط المصور فى تفاصيل الغزال بالرغم من أنها تبدو فى شكل طيوف أو أخيلة، وفى نفس الوقت عدم الاهتمام بالصياد نفسه لأنه لا يشغل نفسه بالتفكير ملياً فى تفاصيل جسده أو وجهه ورأسه وإنما كان دائماً منشغلاً بالحيوان الذى أراد قنصه وبنوعه وحجمه وعدده الذى يفوق عدد الصيادين تعبيراً من الفنان على قدرة عدد قليل من القناصين المحترفين على

السيطرة على قطع الغزال بأكمله مهما يكن عدده، ومهما تكن مسافة بعده أو قربه بالنسبة للقناص.

ثانيًا: العصر الإسلامي (الأندلس) :

امتدت الحضارة الإسلامية في أسبانيا إلى حوالى ثمانية قرون ولى خلالها حكام عظام ومسلمون استقروا فيها وأحبوها فعمروها وملؤها بالقصور الفارهة والأسواق ذات السلع الفنية المتنوعة وبالمساجد التى لم تتكرر مثلها فى بلد آخر فأشبعوها بكل المظاهر الحضارية آنذاك.

وكان العرب قد قاموا بفتح أسبانيا التى أطلقوا عليها اسم (الأندلس) منذ عام ٩٢ هـ - ٧١١ م، وبالرغم من ذلك فلم تظهر بها أية آثار للحضارة الإسلامية وفنونها المختلفة إلا فى عهد قرطبة التى كانت بداية لظهور الطابع الفنى الإسلامى العربى فى أسبانيا فازدهرت فيها الحياة الثقافية وعلا شأن الأمويين الذين تولوا حكمها فى تلك الفترة، بل وامتد نفوذهم أيضا إلى شمال أفريقيا.. فانتعشت الحياة الثقافية بتشجيع الحكام العرب للفن والأدب والعلم وظهر طراز فنى جديد (الطراز المغربى الأسبانى) والذى يعد خلاصة التطورات الفنية التى نتجت عن اتحاد حكم الأندلس وشمال أفريقيا حيث تداخلت الأساليب الفنية العربية التى كانت موجودة فى الشمال الأفريقى مع أساليب الطراز الأندلسى العربى فانبثق من هذا التداخل طراز فنى أسبانى مميز ومختلف عن أى طراز للفن الإسلامى فى أى بلد أخرى آنذاك.

وظل هذا الطراز الجديد (الأسبانى المغربى) مزدهراً حتى بعد سقوط المدن الأندلسية تدريجيا فى أيدي المسيحيين منذ عام ٦٣٣ هـ حينما ضعفت قبضة المسلمين على حكم الأندلس، وكان السبب الرئيسى فى هذا الازدهار هو استمرار حكم إحدى الأسر الإسلامية لجنوب الأندلس (غرناطة) متخذة مدينة

(الحمراء) عاصمة لها.. وبسقوط تلك المدينة فى أيدى جيش الملك فرديناند والملكة إيزابيلا عام ٧٩٧ هـ - ١٤٩٢ م انتهى حكم المسلمين لبلاد الأندلس.

ويوضح الشكل رقم (١١) نموذج للزخرفة الأندلسية المذهبة فى قصر الحمراء. ولقد استخدم الأمويون الحجر والجص بالنحت عليهما لزخرفة الجدران، ويوضح شكل رقم (١٢) لوحة رخامية أقامها الخليفة (الحكم) على أحد جانبي محراب مسجد قرطبة، وتبدو فى هذه اللوحة تفريعات دقيقة لنبات الأكانتس مع تفريعات المراوح النخيلية وشجرة الحياة.

ثالثًا: العصر الرومانسكى فى أسبانيا :

فى القرن الرابع الميلادى انقسمت الإمبراطورية الرومانية إلى قسمين إمبراطورية شرقية، وأخرى غربية، وكانت أسبانيا فى تلك الفترة جزءًا من الإمبراطورية الغربية الرومانية والتي أطلق على الفن المعاصر فيها آنذاك (فن الرومانسك) الذى ظل مزدهرًا طوال القرن العاشر حتى الثانى عشر.

وقد ظهر فن الرومانيسك فى شمال وغرب أسبانيا متشبعًا بلامح التأثير بالأسلوب الفرنسى وخاصة فى العمارة.. أما الموضوعات التى تناولها المصور فكانت يغلب عليها الطابع الدينى وتبدو فيها قواعد ثابتة. أملاها عليه رجال الدين واحترمها الفنانون فى بقاع مختلفة ونفذوها فى أعمال ذات مواضيع مقدسة مما يعكس تهافت الأسبان فى ذلك الوقت على الدين المسيحى وتعمقهم فى أفكاره وأتباعهم لآراء ونصائح وإملاءات رجال الدين.

رابعًا : العصر القوطى الأسبانى :

أفصح فن العصر القوطى فى أسبانيا عن تأثر الفنان الأسبانى بقرينه الفرنسى أثناء استمرار خضوع بعض المقاطعات الأسبانية للحكم الفرنسى كجزء من المستعمرات أو الممتلكات الفرنسية، واعتبر الفن القوطى الأسبانى امتدادًا

للفن القوطى الفرنسى الذى وجد أسبانيا أرضاً خصبة لانتشاره وتطوره وازدهاره والذى استمر حتى منتصف القرن السادس عشر.

وبالرغم من اعتبار القوطى الأسبانى امتدادا للقوطى الفرنسى.. إلا أن الفن القوطى الأسبانى كان ذو رونقاً خاصاً ظل محتفظاً به بل ومميزات له أيضاً فكان ذلك إحدى دلائل استمرار التأثير الكبير الذى أحدثته الحضارة الإسلامية فى أسبانيا أثناء خضوع أسبانيا زمناً طويلاً خلال العصور الوسطى للحكم الإسلامى الذى خلف آثاراً خالدة ظل الفنان الأسبانى يتأملها ويتأثر بها حتى بعد انتهاء الحكم الإسلامى هناك.

ونتيجة لهذا التأثير ونتيجة لالتقاء الحضارتين الغربية والإسلامية ظهر نوعان من الفن القوطى المزدوج وهما:

١. فن المستعربين (Mozarabe): ومارسه الفنان المسيحى الذى كان خاضع لسلطان العرب فى أسبانيا.
٢. فن المدجنين (Mudezar): ومارسه الفنان المسلم الذى كان تحت سيطرة حكم أسبانيا المسيحية.

فأسهم هذا الالتقاء الغريب فى إبداع مساجد وكنائس لا مثيل لها فى أوروبا كلها، ومما لا شك فيه تأثر الفن القوطى الأسبانى بالتراث العربى ودقة الاقتباس منه أحيانا ، كما ظهر بعض التأثير بالألوان الإسلامية وخاصة أن المسلمين كانوا لا يزالون يعيشون فى أسبانيا طوال فترة ازدهار الفن القوطى ولم يغادروها إلا فى عام ١٩٤٢ ميلادية إلى أنحاء متفرقة.

خامساً : عصر النهضة فى أسبانيا :

شهدت أعمال الفنان الأسبانى فى هذا العصر التطورات الهائلة والتحويلات التى أطلق عليها (النهضة الأوربية) التى امتدت وتشعبت فى أوروبا

وشملت تطورات خطيرة فى شتى مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والعلمية والفكرية ومن ثم الحياة الفنية التى تحولت بعودة الفنان الأوربى إلى إحياء التراث الإغريقى والروحانية فى أعماله مبتكراً خلالها أدوات جديدة تسانده وتيسر له سبل الإلهام والتعبير الحر، ومن أهمها ابتكاره للألوان الزيتية التى أضحت وسيلة أساسية من وسائل تعبير المصور عما يخالجه بمرونة ويسر.

ولقد أطلق المتخصصون على هذا العصر اسم " الإحياء أو الولادة الجديدة (Renaissance) " حينما أحيا الفنان الثقافات القديمة التى توالد من خلال إحيائها أساليب جديدة وابتكارات فنية اعتبرت طفرة فنية كبيرة امتدت فى شتى مناحى أوربا وبخاصة أسبانيا التى أخذت النصيب الأكبر منها وبشكل خاص بسبب اتصالها الوثيق آنذاك بإيطاليا والحياة الفنية الإيطالية حينما كانت نابلى وصقلية تابعتان لملك (أرجوان) فتواصلتا معا كمملكة واحدة تابعة لملك واحد يحكمها، فتغير وضع الفنان فى المجتمع آنذاك وتغيرت نظرة المجتمع له فبعد أن كان يعامله فى العصور الوسطى معاملة الحرفى، أصبح يضعه فى مصاف رجال الفكر والشعراء والأدباء.

كما ابتعدت الأعمال التصويرية فى ذلك العصر عن التجريد والرموز الكهنوتية واقتربت أكثر من التجسيم الواقعى من خلال التعبير عن مظاهر الحياة بمختلف أشكالها، وتطورت أفكار المصور أيضا فتعامل مع اللوحة ككل لا يتجزأ ولكن تخضع له جميع الأجزاء تحت لواء فكرة الوحدة الفنية الجديدة.

ويعد المصور " ثوربازان (Zurbaran) " (١٥٩٨) من أشهر فناني عصر النهضة الأسبانية الذى برع فى تصوير عدة أعمال محاكياً للأحداث التى توالد على بلاده فى تلك الفترة ومبتكراً لنفسه ألواناً تميزت بها بالينته الزيتية، ويوضح شكل رقم (١٣) إحدى أعماله بعنوان دفاع قادش.

سادسًا : عصر العباقرة الأسباني :

أخذت جميع أنحاء أوربا على عاتقها مسئولية توحيد الديانات كضرورة ملحة لتحديد السياسات المختلفة وذلك خلال القرن السادس عشر.. وتوفر ذلك فى أسبانيا بشكل قوى وتم تطبيقه عن طريق الإلحاح فى فرض الخضوع للديانة المسيحية بالقوة، وتوفرت لمسلمى (جرانادا) المغاربة - فرصة الاختيار بين اعتناق المسيحية أو النفى خارج البلاد، وبالفعل بعد عام ١٥٢٥ ميلادية أصبح جميع مستوطنو أسبانيا رسميًا مسيحيون وأصبحت المسيحية هى الديانة الرسمية للبلاد.

وفى ظل تلك الأحداث تفاوتت الثقافات فى أسبانيا وانتعشت الحياة الفكرية التى تبنت عنصر الإبداع الفنى واعتبرته أحد أهم أبنائها الذى أحدث شرارة البدء نحو التركيز على شخصية الفنان المبدع تأكيدًا على أن العمل الفنى ما هو إلا ثمرة موهبة هذا الفنان وثمره نشأته وسط السياسات المختلفة والثقافات المتفاوتة والاضطهادات الصارمة، فأبدع المصور الأسباني فى عصر العباقرة أعمالاً رائعة كانت نتاجًا لكل ما لاقاه ، وأيضًا نتاجًا لعبقريته التى انفلتت بتلك الأحداث وذلك المجتمع فعبرت بصدق عما خالجه من أحاسيس من خلال ابتكارات فنية جديدة.

وكان من عباقرة هذا العصر المصور الأسباني "الجريكو (El Greco)" (١٥٤١-١٥٦٤) الذى أبدع أعمالاً تتخطى حدود الزمان والمكان فى بقائها فقد تركت بصمة واضحة فى تاريخ فن التصوير كانت قد جعلت أسبانيا تعيش عصر البعث الدينى من خلال التصاوير العبقرية.

سابعًا : عصر الباروك الأسباني :

اقتترنت كلمة الباروك بالترف والبذخ الذى كان سمة ذلك العصر خلال القرن السابع عشر وبالرغم من سيطرة الترف على الحياة الأسبانية إلا أنه لم

يشغل الفنان عن ممارسة فنه ولم يشغل المتلقى أيضاً عن متابعة الفنون المختلفة فأصبح القرن قرن الفنون بشكل عام كالموسيقى والأدب والفن التشكيلي والمسرح وفنون الموضة والسلوك العام في الحياة، فكان ذلك العصر بمثابة العصر الذهبي لأسبانيا التي أشعت ثقافتها في أنحاء أوروبا فأرست بقية دول أوروبا النموذج المثالي للثقافة قياساً على المبادئ الثقافية الأسبانية، وتمتعت أسبانيا بكونها المثال المتكامل آنذاك للقوة العسكرية والدبلوماسية والفنية أيضاً.

وظهرت دلائل العصر الذهبي في أعمال المصور الأسباني من خلال الاهتمام بالصورة الشخصية بتعبيراتها المختلفة باعتبار أن السمة المميزة لهذا العصر كانت الاهتمام بالإنسان وانفعالاته الذي أصبح محوراً للفلسفة والعلم ولا سيما الفن، فغاص المصور الأسباني في أعماق الشخصية التي يصورها بفرشاته كما اهتم بتتبع الشكل الخارجي لإنجاز عمله الفني على أكمل وجه.

كما اختار المصور الأسباني في ذلك الوقت موضوعات تتفق والواقع الأسباني مما كان له الأثر الكبير في تميز الطراز الباروكي الأسباني عن مثلائه في أوروبا بالرغم من وضوح تأثر المصور الباروكي الأسباني بقرينه الإيطالي وببعض خصائص فن البندقية من خلال اختيار الألوان المتألقة ذات النزعة الجمالية المميزة.

ومن أهم مصوري هذه المرحلة.. الأسباني " فيلاسكيز (Velasquez) " (١٥٩٩-١٦٦٠) الذي ذاع صيته في أسبانيا باعتباره رائداً للصورة الشخصية وبالرغم من ذلك كانت لديه قدرة عالية في تنوع الموضوعات التي تناولها في لوحاته وأهمها الموضوعات الأسطورية، ولقد تبناه القرن التاسع عشر حيث تحاكي بأعماله المصورون بعد قرنين من الزمان واتخذوه قدوة لهم لما كان له من سيطرة كاملة على خامه الزيت والتي لم تكن مألوفة قبل نهاية القرن التاسع عشر فكان مؤسس ثورة تصويرية بارعة.

ثامناً : عصر الروكوكو فى أسبانيا :

عاشت أسبانيا خلال القرن الثامن عشر فترة عزلة جغرافية وثقافية عن العالم الأوربى الذى أخذ يتطور ويبتكر مدارس فنية جديدة، ولقد قاست أسبانيا فى هذه العزلة مرارة فقدما للمجد الحربى وانعطافها وحيدة دون رفيق أديب أو مصور أو فنان يشتت حزنها ويؤنس وحدتها فبعد أن كانت قد احتلت مكانة هامة خلال القرن السابع عشر وصلت إلى حالة من التوارى وخفوت النجم الذى كان يضئ الحياة الثقافية الأوربية وينعشها.

وظلت هكذا حتى ظهر المصور " جويا (Goya) " (١٧٤٦-١٨٢٨) الذى بعث فيها شرارة الإبداع الفنى من جديد وأخذ يترجم رؤاه فى حماس واندفاع وعصبية محبا لوطنه ومحاولا الحفاظ على أبناء هذا الوطن المظلومين والمضطهدين آنذاك، وكشفت أعماله عن موهبة براقة متأججة فى ألوانه الساخنة الساخطة على كل ظلم ضد الشعب الأسبانى.

وفى الوقت الذى ساد فيه الطابع الفنى الدنيوى على طراز الروكوكو وغاب عن مخيلة فنانيه ومبدعيه التفكير فيما وراء الطبيعة وإدراك المقدسات وتصوير الأساطير القديمة فارتدت الأعمال التصويرية ثوباً دنيوياً يعد امتداداً للفكر الباروكى المادى.

كان يحمل " جويا " ثورة داخلية تنشد حب الإنسان وتوحده مع وطنه وتقدس حريته، ويؤكد تاريخ الفن الأسبانى على أن " جويا " يمثل ظاهرة فنية غير مسبقة وعبقرية الإبداع التى يندر تكرارها..

فلقد نجح من خلال أعماله ذات المجموعة اللونية المتميزة فى إظهار بعداً درامياً يغلف أبطال لوحاته ويعبر عن أحاسيسهم الغير مصطنعة ونجح فى إثارة الشعور ضد الظلم والفظاعة وليس ذلك دليلاً فقط على عبقرية "جويا" وإنما هو دليل أيضاً على ما قاساه الشعب الأسبانى فى تلك الفترة بكل معاناتها

واضطهادها فكانت أعمال " جويا " تحاول تخفيف حدة ذلك، وفى نفس الوقت كانت شاهدا على التاريخ الأسباني آنذاك. وتعد لوحة المارد شكل رقم (١٤) من أجمل ما أبدع جويا فى فترة معاناته من الصمم والوحدة القاسية.

تاسعاً : القرن التاسع عشر فى أسبانيا :

بالرغم من سوء الحالة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فى أسبانيا فى أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر بسبب سلسلة الحروب القاسية التى خاضتها.. إلا أنها واكبت الحركات الفنية التى توالى فى باقى دول أوروبا بداية بتياران فنيان جديان اختلفا تماما فى فلسفتها وأهدافهما عن طراز البلاط الروكوكو، وهما الكلاسيكية الجديدة التى تأثرت بالتراث الإغريقى الرومانى القديم، والفن الرومانتى الذى انتشر فى أسبانيا من خلال أعمال "جويا" التصويرية التى تناول فيها الموضوعات الثورية والدفاع عن المستضعفين.

وكان فن التصوير الأسرع استجابة نحو هاتين الحركتين وأولها الكلاسيكية الجديدة حيث كانت تدعو إلى نبذ طراز الروكوكو ذى النزعة الزخرفية والأناقة المتصنعة البعيدة تمام البعد عن معاناة الشعوب، مما دعا المصورين إلى الاهتمام بتصوير الموضوعات المقتبسة من حياة الشعوب فى إطار كلاسيكى إغريقى يغلب على الفكرة الفنية وعلى التقنية المستخدمة، وقد لاقت تلك الحركة الفنية تجاوباً ملحوظاً من المصورين وتجاوباً قوياً وإيماناً بنبل الهدف الذى سعوا جميعاً إليه.

أما الفن الرومانتى فقد انتشر فى دول أوروبا التى ضعف فيها نفوذ الكلاسيكية الجديدة ومن بينها أسبانيا التى ظهر الفن الرومانتى فيها بين مجتمع الطبقة المتوسطة الجديدة المسماة بالطبقة (البرجوازية) وامتد حيث شمل الفكر والشعر والمسرح والأدب، وكان يهدف هذا الفن الجديد إلى التأكيد على التعبير

النفسى والعاطفى وسعى فى اتجاه عكسى بعيداً عن البحث التقليدى عن القيمة الجمالية التقليدية فى إبداع العمل الفنى.

ومن السمات الواضحة فى التصوير الرومانتى ظهور انفعالات الفنان المتوحدة مع انفعالات الشخصية المرسومة فسادت اللوحات الخطوط المنحنية المحملة بالحركة والديناميكية، ووصل الفنان الرومانتى إلى غايته، من خلال ذلك وهى استجداء عطف المشاهد على المتألم والمظلوم والفقير والمضطهد فنجح فى التعبير عنهم بصدق وبراعة^(١).

وفى منتصف القرن التاسع عشر ظهرت دلائل المذهب الواقعى فى أعمال المصورين والذى ترعرع فى فرنسا كرد فعل للتغيرات السياسية التى حدثت فى فرنسا بعد قيام الجمهورية الثانية وانتشر من فرنسا إلى جميع دول أوربا، وبدأ المصورون يتناولون موضوعات من الحياة اليومية والتى تهتم بعرض موضوعات من الحياة اليومية معبرة عن مشاكل الطبقة الكادحة ومعاناة المجتمع.

وبالرغم من ذلك كانت الواقعية قد تجنبت الخيال والابتكار فى موضوعاتها التى نمت بشكل كبير وانتشرت بين أفراد الطبقة المتوسطة ولاقت إعجابهم عندما زالت أهمية الحركة الكلاسيكية الجديدة والمذهب الرومانتى، وعندما وجد فيها تعبيراً حقيقياً عن مشاعرهم المحملة بالاحتجاجات المتراكمة على المجتمع الفرنسى المتحكم فيها دائماً.

التعبيرية :

تبعث هاتان الحركتان الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية بحركة كانت إحدى الدعائم القوية التى قام وتأسس عليها الفن الحديث فى القرن العشرين.. ألا

(١) نعمت إسماعيل: فنون الغرب فى العصور الحديثة، دار المعارف، ١٩٨٣.

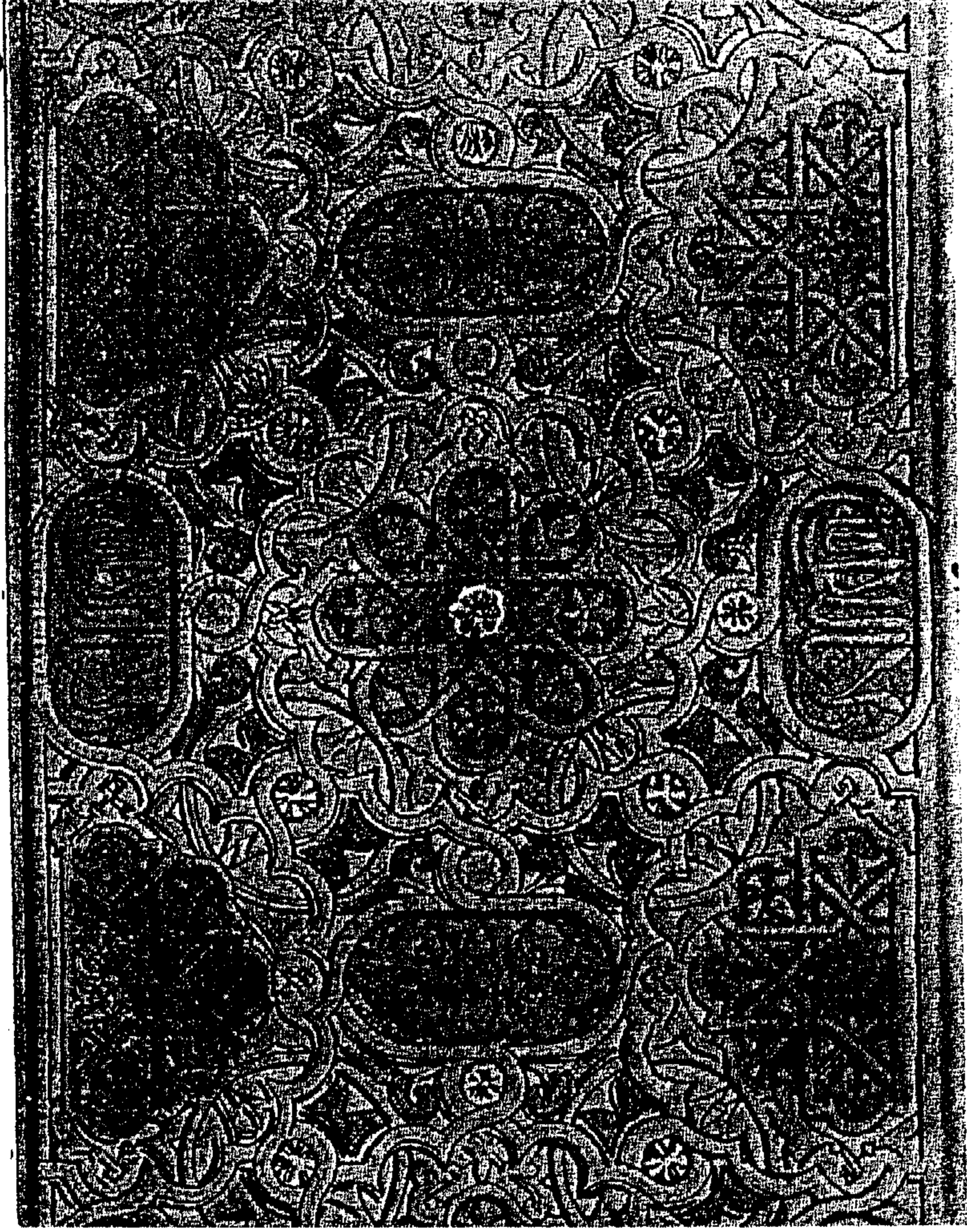
وهى الحركة التعبيرية التحررية التى جعلت المصور يهمل الحقيقة المادية الواقعة أمامه ويبحث فى أغوار نفسه عن حالته النفسية الداخلية وعن المؤثرات المختلفة التى تؤثر فى عاطفته فنتج عن ذلك حالة إبداعية غير منقولة تركيزاً على الإحساس بالموضوع وليس الموضوع فى حد ذاته حيث بادر الفنان بمخاطبة وجدان المشاهد لا عقله.

واعتمد فى لوحاته على تحريف الأشكال والتأكيد على اللون الذى يظهر اللوحة فى زى رمزى يعبر عن تجارب المصور الشخصية والنفسية والذهنية والروحية، وأهمية هذه الحركة ترجع إلى أنها مثلت قوة الدفع لكل الاتجاهات الفنية الحديثة التى ظهرت فى القرن العشرين بداية من الوحشية إلى التكعيبية، كما تعد أيضاً آخر الحركات الفنية فى القرن التاسع عشر.



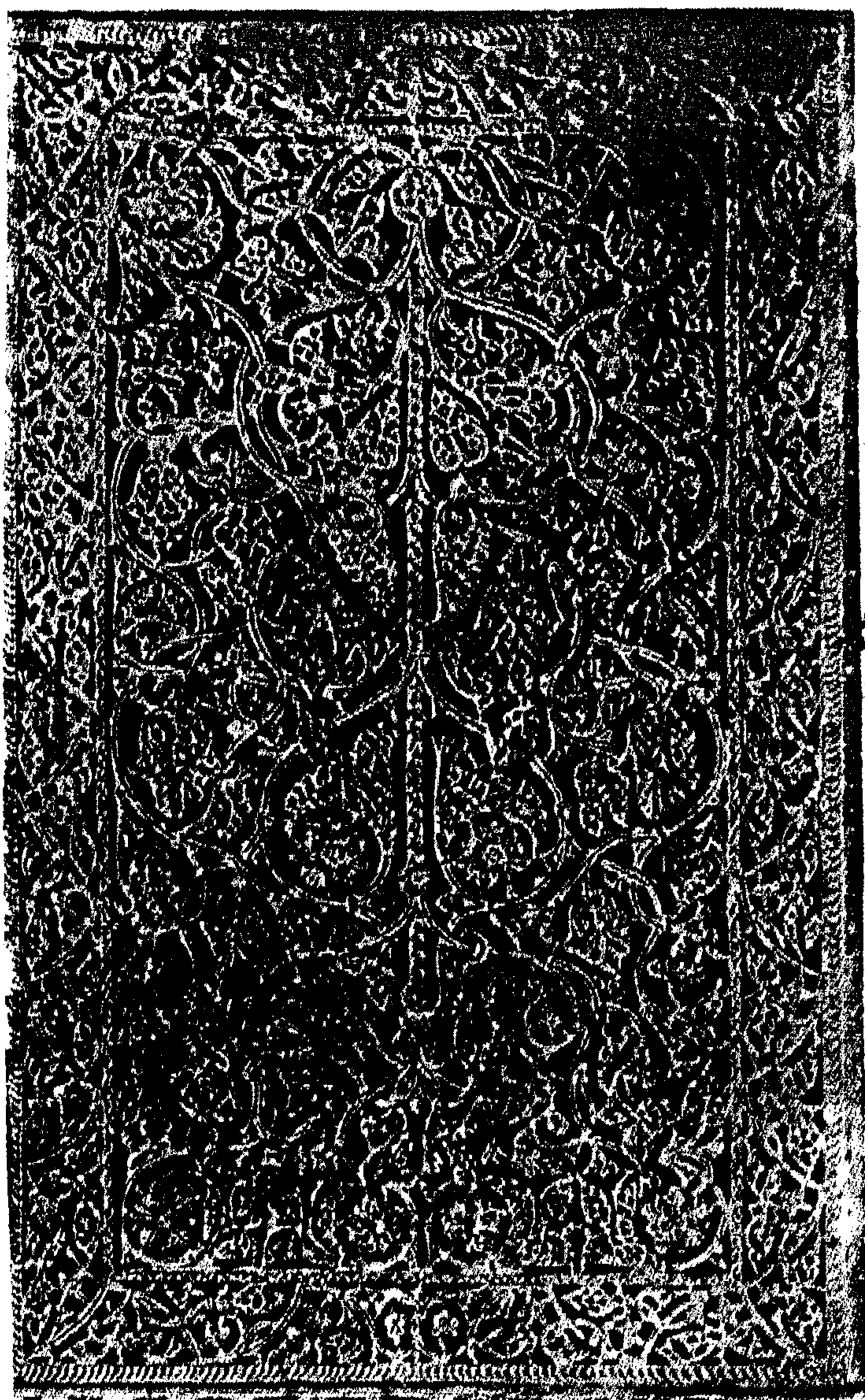
(شكل ١٠)

أحد كهوف قطالونيا - الفنان البدائي - شمال أسبانيا



شكل (١١)

زخارف من الحمراء - العصر الإسلامي (الأندلس)



شكل (١٢)

لوحة رخامية منقوشة بزخارف نباتية بجوار محراب جامع قرطبة الأموي



(شكل ۱۳)

دفاع قاش - ثورباران - متحف البرادو - مدريد



(شكل ١٤)

المارد - جوياء - ١٨١٠ - ١٨١٢ - متحف البرادو - مدريد

الباب الثانى

مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسباني

فى الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

(المرحلة الأولى)

- مقدمة.

مقدمة :

فى هذا الباب سوف تعرض الباحثة المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا والأثر الذى أحدثه الفن الأسباني فى أعمالهم، ولكى تكون الدراسة وافية للموضوع من شتى جهاته أثرت أن تعرض الحالة الفنية المصرية التى عاصرت جزءاً من فترة البحث وأيضاً كانت بمثابة الركيزة الأولى لفن التصوير المصرى فى القرن العشرين وذلك من خلال صفحات الفصل الأول الذى يتعرض لأعمال المصورين المصريين من الرعيل الأول والثانى ويجيب عن التساؤلات التى تبحث فى مبدأ تأثر هؤلاء المصورون بالفن الأوروبى بمختلف جهاته واتجاهاته وكيف واجه هؤلاء المصورون الثقافة الأوربية التى اضطلعوا عليها، وهل تمكنوا من الحفاظ على هويتهم المصرية فى فن التصوير أم لا.. وتتم الإجابة على تلك التساؤلات من خلال عرض بعض أعمال هؤلاء الرواد ورصد نقاط التأثير فيها، أما فى صفحات الباب الثانى فتعرض الباحثة الدلالات الاجتماعية والسياسية فى فن التصوير الأسباني فى نفس الفترة وتطورها من خلال التطور التكنولوجى للحياة بشكل عام وذلك من خلال عرض بعض الأعمال لمصورين أسبان نهجوا طرقاً مختلفة

الفصل الأول

الدلالات الاجتماعية والسياسية المختلفة

في فن التصوير المصري

في الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

لقد كان فن التصوير دائما على مر العصور شاهدا على أحداث التاريخ وتطوراته الاجتماعية والسياسية راصدا نبض المجتمع بكل دقة وموثقا لأحداثه من خلال رموزه التي تطورت بتطور المجتمع فكان التعبير مبسطا من خلال رموزا وخطوطا بسيطة في فن عصر الكهوف، ومع تطور المجتمع تدريجيا تطورت تلك الرموز بل وأصبحت أكثر تعقيدا كلما اتجه المنحنى الحضارى للبشرية نحو التطور التكنولوجي^(١).

وشهدت أعمال المصورين خلال القرن العشرين وفرة غير مسبوقة في الإنتاج الفنى من حيث تنوع الأساليب الفنية وتشعب الأفكار والأحاسيس المستقاة من حركة ذلك العصر المطردة دائما في سرعة وقوة.. فاتصف على عكس القرون السابقة بتباين نظرات فنانيه للوجود المحيط بهم واتصفت أعمالهم بالجرأة والمغامرة مواكبين بها طبيعة ذلك العصر من القلق والمعاناة والاستفسارات، واختبار كل الأشياء - واتساع المعارف والاهتمامات - عصر الانتصارات الكبيرة، والإخفاقات الكبيرة عصر الحربين العالميتين اللتين تمخضت عنهما تنوع وتطور أساليب الفكك والدمار التي زعزعت ثقة الإنسان في كثير من مسلماته، فكان لهذا الاختلاف الكبير لطابع هذا العصر تأثيرا كبيرا على شتى مناحى الحياة ومن ثم فن التصوير النابض دائما بالواقع، والذي نم عن ذلك العصر العلمى المتطور انخفاض حدة التعصب وتطور وسائل الاتصال التي من شأنها نقل الحضارات والثقافات، وتيسير الترجمة التي اختصرت الوقت والجهد لنقل التكنولوجيا عبر العالم^(٢).

(١) محمد نوار: إبداع الرواد، جهاد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

(٢) محمود البسيونى: الفن فى القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

لذلك كان القرن العشرين أكثر وعياً بالحقيقة الفنية وطبيعتها التي تولدت فيها نظريات جديدة عن مفهوم الإبداع ودور الفرد فيه وكون الحقيقة الفنية موضوعية ذاتية مما ساعد على تشكيل مناهج جديدة تمخضت عنها المدارس الفنية المختلفة في ذلك العصر.

وبالرغم من تاريخ مصر الزاخر بجميع أنواع الفنون منذ عصر الكهوف وحتى العصور الإسلامية إلا أنها في مطلع القرن العشرين عاشت فترة من الاضمحلال الفنى وغرق فن التصوير فى ثبات عميق وتوارى تحت رداء تحريم الفن إلا أن الوجدان الأدبى للمجتمع أدرك أهمية الهوية الفنية فأخذ يحمس المجتمع نحو ذلك من خلال الكتابات الصحفية واللقاءات الفكرية التى كانت قد عرفت طريقها إلى الحرية منذ عام ١٨٣٧ حينما احتك المجتمع المصرى بأوروبا عن طريق البعثات التى أرسلها محمد على لخدمة نظامه الاحتكارى، ومن خلال الترجمات للعلوم الأوروبية المختلفة فى تلك الآونة مما أحدث أو أسهم فى تطور الحرية الفكرية والاضطلاع على الثقافات والحضارات المتطورة فى أوروبا.

كما أسهم فى ذلك أيضا وجود الجاليات من الفنانين الأوربيين فى عهد إسماعيل باشا واكتشافهم للحياة المصرية المثيرة للوجدان التصويرى فأخذوا يسجلوا حياة المصريين فى نفس الوقت الذى استفاد منه المصريون فى التعرف على الثقافات المختلفة والالتفات إلى التطور الحضارى من حولهم وإلى الفن الأوروبى^(١).

أما السبب القوى والرئيسى الذى أيقظ أهمية الفنون فى وجدان الفنان المصرى فى مطلع القرن العشرين فكان لواء رفعة المفكر الإسلامى العملاق

(١) د. عبد العظيم رمضان: الفكر الثورى فى مصر، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.

الشيخ محمد عبده.. لواء الإصلاح والتجديد الفكرى وتحرير الدين من أغلال الجمود العثماني وتنقيته من أطلال الجهالة.

فدعا إلى إطلاق سلطان العقل فى فهم الإسلام والملاءمة بينه وبين حاجات العصر والمدنية.. فأصدر فتوى بلبس البرانيط.. كما أصدر فتوى بإباحة الصور والتماثيل استنادا إلى أن معنى العبادة وتعظيم الصورة أو التمثال قد محى من الأذهان، ووصف الرسم بأنه ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع.. ومستندا أيضا إلى أن الفنان شغله الشاغل هو دراسة ما فى الكون مما يؤدى به إلى معرفة الله أكثر من خلال إدراكه لإبداع الله فى الخلق وتلك نتيجة إيمانية أعمق فى أثرها من نتيجة الجدل والكلام^(١).

كما ذهب المفكر والعلامة الكبير الشيخ محمد عبده إلى أن التقليد بغير عقل ولا هداية هو شأن الكافرين.. مستدلا على ذلك بالآية الكريمة: " ومثل الذين كفروا كمثل الذى ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء، صم بكم عمى فهم لا يعقلون ".. وبذلك يكون قد أشعل الشيخ محمد عبده شعلة أطلقت طاقة الإصلاح والتجديد فى المجتمع من حيث فهم تعاليم الدين ومواكبته بمتطلبات الحياة وتطور المجتمعات سعيا وراء الهوية الإسلامية فى شتى المجالات.

وظلت تلك الآراء تتطور وتحرك الوجدان المصرى وتقف معها جنبا إلى جنب آراء تنويرية أخرى ودعوات من الكتاب والمفكرين إلى نظام الحكم فى مصر نحو اعتماد تعليم الفنون فى مصر شأنه شأن التعليم فى باقى متطلبات الحياة كالعلوم والأدب.. واستجابة لذلك تحمس الأمير يوسف كمال ووافق على افتتاح مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ والتي يعتبرها مؤرخى الفن بداية الحركة الفنية المصرية الحديثة.. بالرغم من أن فناني أوروبا هم الذين وضعوا

(١) مرجع سابق.

المناهج الدراسية لتلك المؤسسة التعليمية الفنية وتتلذ على أيديهم فناني مصر من الرعيل الأول الذين استثيرت داخلهم روح الحركة التشكيلية والوجدان التصويري الكامن في جيناتهم الوراثية فأبدعوا أعمالا ترقى إلى المستوى الأوربي آنذاك ولكن تحمل العبق التراثي لمصر القديمة والروح الشعبية المصرية مستخدمين ومستفيدين من التقنيات الأوربية التي تعتمد على المنهج الأكاديمي المستمد من المهارة الأدائية وتنمية القدرات الاحترافية.

ولقد استهدفت الباحثة في هذا الفصل رصد الحالة الفنية في مصر في فترة البحث والتي عبرت بشدة عن حالة المجتمع السياسية والاجتماعية من خلال الرموز الفنية المختلفة التي ظهرت في أعمال مصورين مصريين عمالقة، واختارت الحديث عن المصورين الرواد الذين لم يتلقوا الدراسة في أسبانيا.

ولكنهم عاصروا مصوري مصر الذين بعثوا إلى أسبانيا مما كان له أهمية في رصد ظاهرة فن التصوير في مصر بشكل متكامل، باختلاف الجهات التي درس فيها هؤلاء المصورون.

أما مصوري مصر الذين بعثوا إلى أسبانيا فسوف يرد الحديث عنهم خلال صفحات الفصل الثالث من هذا الباب.

وأرادت الباحثة أيضا من خلال ذلك الوصول إلى نتيجة التباين في الأسلوب الذي ظهر في الفن المصري الحديث نظرا لاختلاف الاتجاهات وتنوع أماكن الدراسات واستقاء الأفكار الفنية من عدة دول مما أدى إلى ترنج الهوية المصرية القديمة وذوبانها في أفكار جديدة جمة اعتنقها بعض مصوري مصر ولم يعيشوا ظروف نشأتها، وعلى الرغم من ذلك نجح مجموعة من الفنانين في الاستفادة من التقنيات الفنية والانطلاقات الفكرية الغربية مع الاحتفاظ بالهوية المصرية في أعمالهم المستقاة من أعماق التراث الجينية.

ومن خلال ذلك يمكن الخروج بنتيجة البحث ألا وهي مدى تأثير فن التصوير الأسباني على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا من حيث الفكر والتقنية والأساليب الإبداعية، ومن حيث مدى توفر عنصر المحاكاة للفن الأسباني أو النجاح في الاحتفاظ بالهوية المصرية التراثية، بحيث يمكن أن نجيز القول بأن هناك فن مصرى حديث وليس فن حديث بمصر.

وسوف يرد الحديث في هذا الفصل عن مصورى الرعيل الأول والثانى وعرض بعض أعمالهم لرصد مدى اهتمامهم بالهوية المصرية بالرغم من اختلاف جنسيات أساتذتهم واختلاف البلاد التى سافروا إليها واضطلعوا ثقافياً وفنيا على حالاتها الشتى، وهؤلاء المصورون هم:

- أحمد صبرى (١٨٨٩ - ١٩٥٥).
- يوسف كامل، (١٨٩١ - ١٩٧٠).
- محمد حسن (١٨٩٢ - ١٩٦١).
- راغب عياد (١٨٩٢ - ١٩٨٢).
- محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤).
- حسين بيكار (١٩١٣).
- فؤاد كامل (١٩١٩ -) .
- حامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠).
- عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦).

تعد لوحة "عازفة العود" شكل (١٥) للفنان أحمد صبرى (١٨٨٩-١٩٥٥)

ذات دلالات هامة فى حياة الفنان وعكست نظرته الارستقراطية للمجتمع المصرى آنذاك، ففى اللوحة قد تناول أحمد صبرى موضوع موسيقى فى زى راقى من خلال تصويره لسيدة من الخلف وقد ملأ بكتلة جسدها تنتظر نحو الفراغ المتحقق ناحية اليسار والذى امتلأ بالتنويعات الزخرفية الرقيقة ذات الدرجات اللونية الهادئة محققا بذلك البعد الثانى ومؤكدا على البهاء اللونى الذى تظهر به العازفة.. كما اهتم أيضا بتفاصيل أظهرت ذلك الثوب الأصفر الذى ترتديه العازفة على درجة من الفخامة المنبثقة من الدرجات اللونية اللامعة مع اكتمال ذلك بعنصر الشريط الأسود حول الكتف والخصر، وأيضا فى الأزرار الخلفية، وعالج المصور أحمد صبرى الحالة التعبيرية فى اللوحة من خلال النظرة الحاملة لوجه العازفة، وأيضا من خلال عنصر العود كآلة موسيقية شرقية والذى احتضنته تلك العازفة الأرستقراطية فظهر وكأنه جزءا من ذاتها، ولقد استخدم الفنان عدة عناصر فنية أثرت الحالة التشكيلية فاستغل عنصر التردد اللونى الذى يضيف استقرارا للعمل من خلال تردد الكتلة الداكنة المتحققة فى شعر العازفة والتي ترددت فى الدرجات اللونية لآلة العود، وأيضا فى درجات الغامق فى رداء العازفة.

وتظهر شخصية المصور أحمد صبرى فى قوة التكوين المعتمد على الكتلة الجسدية الراسخة فى اللوحة، وفى رومانسية الحالة التنعيمية التى عالج بها الخلفية، وتظهر شخصيته أيضا فى قوة لمسات الفرشاة التى قام بتنويعها فى أرجاء العمل فتظهر رقيقة متناسبة مع زخارف الخلفية المتناحاة، وتظهر قوية واضحة فى بقع الضوء الساقطة على شعر العازفة، وتظهر أيضا حادة لإظهار التضاد اللونى فى تفاصيل الرداء، كما تظهر اللمسات المتداخلة فى الجزء الأسفل من الخلفية لتحقيق البعد وللتأكيد على إظهار يد العازفة وردائها وإبرازهما عن الخلفية الزخرفية.

ومن الواضح تناول الفنان أحمد صبرى ذلك الموضوع الأرسقراطى الموسيقى الذى يعكس حالة من السحر والشاعرية والفخامة وبالرغم من استخدامه لعنصر العود كآلة وترية شرقية إلا أن الحالة الوجدانية المسيطرة على العمل هى حالة خاصة جدا لا تبرح أن تكون مختصة بفئة بعينها فى مصر آنذاك إلا أنه تناول موضوعات أخرى فى أعماله وبرع فى إضفاء تعبيرات على وجوه شخوصه التى صورها بحس قوى ونظرة فنية لمحة تلتقط الأحاسيس التى تكنها الشخصية وتعبر عنها بنظرة واقعية ولمسات تأثيرية.

ولقد تخرج الفنان أحمد صبرى فى مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١٥ منتسبا إلى الرعيل الأول وسافر إلى فرنسا فى بعثة على نفقته الخاصة استكمل فيها دراسته وحصل على جوائز هناك وعاد إلى مصر محققا خطوات هامة فى حياته ومنضما إلى هيئة التدريس بمدرسة الفنون الجميلة حتى تقلد منصب رئيس قسم التصوير بالمدرسة عام (١٩٤٢).

وعن المصور يوسف كامل (١٨٩١ - ١٩٧٠) فلقد لقب بأبو التأثيرية المصرية حيث أن الفضل الكبير يرجع إليه فيمن لمعوا من فناني الجيل الثانى ذوى الانطباعات التأثيرية، وبالرغم من اتخاذ يوسف كامل المدرسة التأثيرية أسلوبا تصويريا تميزت به أعماله، إلا أن مصريته تظهر واضحة فى اختياره لموضوعات لوحاته حيث كان دائما يستوحى أعماله الفنية من البيئة المصرية بشكل عام، ومن الريف المصرى بشكل خاص فاهتم بالتعبير عن جمال الريف والقرية المصرية بما تحويه من عناصر مثيرة للاهتمام، وفى لوحته " الولد الجالس " شكل رقم (١٦)، تظهر لمساته التأثيرية واضحة بالرغم من استخدامه خامة الباستيل فقد كان صاحب تكامل تقنى فى أعماله باختلاف الخامات التى كان يستخدمها، ويظهر عنصر الولد فى اللوحة معبرا عن الريف المصرى من خلال الجلباب الأبيض الذى يرتديه والذى هو عنوان لرداء الريف المصرى، وقد تناول المصور يوسف كامل هذا الرداء بلمسات تأثيرية ساحرة

أضفت روحًا من ضوء الشمس بكل ما أحدثه من تأثيرات لونية فى الرداء الأبيض بمجموعة من الدرجات اللونية المعبرة، كما عالج الخلفية بدرجات لونية مضيئة غلبت عليها درجات فاتحة من اللون الأزرق وامتزجت معها درجات الأوكر والأخضر المضيء بلمسات لم تختلف كثيرًا عن لمسات الفرشاة التأثيرية.

كان يوسف كامل يعيش رغبة دائمة فى الاضطلاع على أساليب الفن الأوروبى وبالرغم من أنه لم يحظ ببعثة دراسية إلا أنه عقد اتفاق حميمى مع صديقه راغب عياد فى السفر إلى إيطاليا بالتبادل فى حين يقوم كل منهما أثناء سفر الآخر بالتدريس فى مدرسته التى يعمل بها وأيضًا فى مدرسة صديقه وبالفعل تمكن الاثنان من السفر إلى إيطاليا، ولما أثار ذلك الاتفاق ضجة فى الأوساط المصرية وأعجب أعضاء البرلمان بهذا الاتفاق النبيل وافقت الوزارة على إيفاد بعثات من الفنون الجميلة إلى أوروبا فتمكن يوسف كامل من السفر مرة أخرى إلى روما.

وقد ولد يوسف كامل بحى الظاهر وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة وعين مدرسًا للرسم بالمدرسة الإلهامية بعد تفوقه فى مسابقة أجرتها الوزارة لاختيار المدرس المناسب لتلك الوظيفة وكان المصرى الوحيد الذى تقدم فى هذه المسابقة مع الإنجليز الذى تفوق عليهم بامتياز، وبعد عودته من بعثته الثانية إلى روما عام ١٩٢٩ تم تعيينه مساعد مدرس بمدرسة الفنون الجميلة العليا وأيضًا كان أول مصرى يشغل ذلك المنصب ثم تدرج فى عدة مناصب بعد ذلك أهمها رئيسًا لقسم التصوير عام ١٩٣٧ ثم مديرًا لمتحف الفن الحديث فى عام ١٩٥٠ ثم عميدًا لكلية الفنون الجميلة حتى أحيل على المعاش عام ١٩٥٣، ويشهد تاريخ فن التصوير بأن المصور يوسف كامل كان من أغزر الفنانين التشكيليين إنتاجًا وأكثرهم اعتزازًا بمصريته التى ظل محافظًا عليها دائما فى أعماله التصويرية الخالدة.

وفى لوحة " ذات المروحة " شكل رقم (١٧) (١٩٢٨) للفنان محمد حسن (١٨٩٢ - ١٩٦١) :

تظهر حالة دلالية مختلفة عن سابقتها فذلك المثال الذى طالما عالج أعماله النحتية بفخامة الشكل ورشاقة الكتلة حينما اتجه للتصوير أظهر براعته فى إدارة أنحاء اللوحة بنسيج متناغم مترابط بعيد تماما عن صرامة أعماله النحتية وقوتها، وأيضا عن فكاكه أشكاله الكاريكاتيرية فأظهر رقة لمساته التصويرية، كما أظهر قدرته فى التعبير الواضح على وجه الفتاة ذات الحس الرومانسى الناعم الذى ينطوى على خجل غير مرئى بل محسوس وعلى رقة حركة أصابعها الممسكة بالمروحة.

ولقد أظهر محمد حسن فتاته فى حالة بيضاوية وكأنه وضعها فى محراب من الطهر قام بتزيينه لها بلمسات تشبه المشغولات الذهبية فى أركان اللوحة الأربعة.. وتأكيدا على نعومة وصفاء ونقاء وجه الفتاة أحدث تنغيمات رقيقة فى زخارف المروحة وفى زخارف الرداء الناعم الذى يعطى للرائى انطبعا بمرئيته ورقته، وكان لاستخدامه ذلك الدفء اللونى نتيجة حتمية تنبثق فى وضوح وتشبع الرأى بسحر دافئ وحالة انفعالية تبعث على الراحة والاستقرار، كما أكد ذلك من خلال نظرة عين الفتاة ومن خلال حبكة التكوين التى تحققت بأنصاف الدوائر التى تقاطعت خارج اللوحة وأحدثت ديناميكية خطية داخلها.

ولقد كان محمد حسن من الرواد الأوائل الذين شاركوا مختار فى تأسيس النهضة الفنية المصرية الحديثة فى فترة كان سائدا فيها الأعمال الفنية التى اقتصر على الفنانين الأجانب المستشرقين.

كما قام بالتدريس فى مدرسة الفنون والصناعات وكان لا يزال طالبا، وحصل على دبلوم الفنون فى بعثة دراسية إلى إنجلترا وتقلد بعدها عدة مناصب

هامة فى مصر والخارج كان آخرها مديرا لمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية (١٩٥٨).

لقد كان محمد حسن من الفنانين الذين تمتعوا بتعدد المواهب الفنية فأنتج أعمالا تصويرية رائعة ذات شخصية متميزة ولمسة رومانسية فى نفس الوقت الذى كان فيه مثالا ورساما للكاريكاتير بالإضافة إلى دراسته التطبيقية.

أما عن راغب عياد (١٨٩٢-١٩٨٢) فتتميز أعماله بالمسحة الكاريكاتيرية التى يضيفها على شخوصه كما فى لوحته "مقهى أسوان" (١٩٣٣) شكل رقم (١٨) وبالرغم من تلك المسحة الكاريكاتيرية الواضحة إلا أن المشاهد للوحة "مقهى أسوان" لا يسترعى انتباهه تلك الشخوص الغريبة بقدر ما تسترعى انتباهه للوهلة الأولى غرابة الأزياء التى تأخذه تكويناتها العجيبة بألوانها الناصعة المضيئة تارة والمطفأة تارة أخرى فى موضع آخر باللوحة، ويسود على الجو العام للوحة دراما مسرحية يحيطها عياد بالغموض من خلال الإضاءات الموزعة ببراعة والمحدثات تضادات أبرزت جماليات لونية وخطية، وأيضا من خلال تعبيرات الوجوه وحركات الأيدي بأوضاعها المختلفة.

فى ذلك المقهى جلس شخصان يعزفان الموسيقى بآلات شرقية فى مكان مرتفع يشبه خشبة المسرح وأسفلهم عازفان آخران يشتركان معهما فى العزف أيضا باختلاف أدوارهم التى يقومون بها وترتيب أهمية كل منهم من خلال كم الإضاءة الساقطة عليه.

وبينما هم يعزفون يجلس باقى الموجودون فى المقهى مندمجون فى الحديث ومستمتعون بسماع الموسيقى فى الخلفية، وتظهر فى رداء ذو لون أصفر قوى سيدة تتوسد عضدها بنظرة متأملة حزينة تمسك الشيشة باليد الأخرى وترتدى شالا ذو لون أحمر رده الفنان فى لون الجورب الذى ارتدت فوقه الخلاخيل ذات الطراز التراثى المنتمى إلى منطقة صعيد مصر.

ولقد أضفى عياد مسحة درامية تكاملية مع التوظيف الدرامى للإضاءة مما أكد على الحالة المسرحية بكل أشكالها وباختلاف شخصياتها وما يخالجها من أحاسيس مركزا على عنصر البطل الذى تتقمصه السيدة ذات الرداء الأصفر، وفى نفس الوقت التعبير المتمكن للشخصيات الثانوية التى لم تحظ بالقدر الكافى من الإضاءة، ومؤكدا تلك الحالة الشعبية بعناصر الديكور المتناثرة فى أرجاء العمل والمعبرة عن التراث الشعبى فى منطقة الصعيد كالكراسى الخشبية والمناضد والشيشة والمصباح المعلق أعلى اللوحة والذى وضعت داخله لمبة الكيروسين، وحتى الآلات التى يستخدمها العازفون فهى آلات تراثية عبرت عن نبض الواقع فى المقهى الأسوانى الدرامى الذى صاغ له عياد سيناريو اختلف به عن فنانى عصره ونجحت جميع عناصره فى تلك اللوحة فى أن تحمل دلالات فنية عبرت عن حالة مجتمعية مصرية تراثية.

ويعتبر راغب عياد أول من أسهم فى رفع الفن الشعبى إلى مستوى التعبير التشكيلى وكان قد صقل تلك التجربة فى بدايتها بالاتجاه نحو دراسة التراث الفرعونى والريف المصرى محاولا التجديد والتطوير من خلالهما حتى وصل إلى تلك النتيجة المتميزة.

وعياد من مصورى الرعيل الأول التحق بمدرسة الفنون الجميلة فى عام افتتاحها، وسافر إلى فرنسا وإيطاليا للاضطلاع على المذاهب الفنية الحديثة ثم بعث إلى روما عام ١٩٢٥ وعين بعد عودته أستاذا فى مدرسة الفنون التطبيقية ثم عين فى منصب مدير متحف الفن الحديث حتى أحيل على المعاش وكان قد أقام جوالى ثلاثين معرض داخل مصر وخارجها أبدع فيهم بأسلوبه التعبيرى المتميز النابع من البيئة المحلية فى رسم الأسواق الشعبية والأفراح والموالد والمقاهى صاغها بأسلوب واقعى بسيط دل ببراعة على تلك المنظومة الشعبية المصرية فحملت شخوصه ومفرداته فى لوحاته دلالات صادقة ومعبرة عن الحالات المختلفة للبيئة الشعبية المصرية.

ولقد أسهم الفنان محمود سعيد (١٨٩٧-١٩٦٤) فى تنشيط الفكر التصويرى باستغراقه فى أساليب جديدة وموضوعات بعيدة عن المعتاد آنذاك ونجح فى تطوير الدلالات الرمزية للعناصر المستخدمة فى أعماله، فحاول بث الروح المصرية والنزعة الاستقلالية رافضا الانسياق وراء مواصفات جاهزة آتية من الغرب البعيد، وتمتع بوضوح الرؤية الإبداعية الذى مكنه بقوة من مقاومة تيارات الفن الهابطة والتى كانت سائدة فى عصره، بل وانبثقت من أعماله صورا تعد شاهدا على تاريخ مصر آنذاك وتعد مرجعا هاما لنا الآن محاولين استقراء الماضى منه بروحه وشخصه ومشتملاته.

وتعد لوحة " الصلاة " (١٩٣٤) شكل (١٩) من أهم أعماله التى تحقق فيها ذلك فلقد عبرت عن واقع مصرى دينى من خلال الانحناءات الإنسانية والانحناءات البنائية التى يشرق منها الإحساس بالخشوع لعظمة الخالق.. وفى تلك اللوحة قام محمود سعيد بتصوير جماعة المصلين داخل المسجد فى وضع الركوع انحناءا للمولى عز وجل متجهين من اللوحة ناحية اليمين، كما انحنى أيضا حوائط المسجد التى تحملها الأعمدة فكانت أقواسا منحنية فى وضع عكسى للمصلين مما أسهم فى تحقيق حبكة التكوين من خلال التوازن الخطى الناتج عن التضاد فى الاتجاه.. وأكدت على ذلك الإضاءات القوية على الأعمدة والمنحنيات السقفية، ثم أنزل المشكاة فى منتصف اللوحة تقريبا ليخفف من حدة التكرار فى المنحنيات تفاديا لعنصر الملل الخطى.

وقام بإظهار بعض الزخارف الرمزية المستوحاة من روح الفن الإسلامى فى معلقة على جدار المسجد بجانب المصلين مضافا روحا صافية من الجلاء الدينى وروحانية درامية تعترى المشاهد لتلك اللوحة، وتريدا للأقواس المتتابة فى أعلى اللوحة ولحركة الكسرات المنحنية فى ملابس المصلين والمتتابة أيضا.. قام المصور بوضع بضع درجات سلمية تتابعية أيضا للتأكيد على عنصر التكرار، وفى نفس الوقت لاستكمال عنصر الاتزان وإعطاء

مساحة كافية من الهواء بين جموع المصلين الذين ارتدوا جميعا رداءا يشبه أردية رجال الدين الذين يرتدون العمة الكبيرة البيضاء والطربوش ذو اللون الأحمر الداكن والجلباب أو العباءة المسدلة في نعومة وخشوع.

ولقد برزت شخصية المصور محمود سعيد في مجموعته اللونية المتنوعة ذات الروح الواحدة، كما ظهر تأثيره الكبير بالفن الإسلامي الزاخر، وبالملابس الشعبية والدينية التي كانت في مصر آنذاك، واستطاع في أعماله استخلاص عبق التراث المصري بالرغم من أنه كان قد تلقى الفن في الإسكندرية على يد المصور الإيطالي (أرتورو زانييري) مترددا عليه في مرسومه بجانب دراسته للقانون، وأيضا بالرغم من أنه تلقى تعليم الفن في مدرسة الفنون الجميلة على يد حفنة من الأساتذة والمصورين الأجانب، إلا أنه نجح في إثراء التصوير المصري الحديث بفن يستحق أن يكون تراثا مصرية عبر عن قلب وروح الواقع المصري بصدق وحرفية وشخصية ذات رؤية مستقلة.

وبالنسبة لأعمال المصور حسين بیکار (١٩١٣) فكانت تحمل نبض الواقع الذي عالجه المصور بحسابات عقلية تباينية بين ملمس البشرة والملابس مجسما كل منهما في صورته الواقعية محدثا تكامل بين الخطوط والأشكال وتناغم بين الدرجات اللونية وقد اهتم كثيرا بالعنصر الإنساني فكان محور بحثه في أعماله وتكويناته المختلفة.

وفي إحدى لوحاته " سيدة جالسة " شكل رقم (٢٠) تظهر رقة أنثوية وفخامة تثرى عين الرائي مفعمة بالواقعية التصويرية والحساسية الشديدة لاختلاف ملامس وألوان شعر السيدة عن جسدها وعن الملابس اللامعة التي ترتديها والإكسسوارات التي تتجمل بها.. كما عالج الخلفية بشكل يشبه لوحات عصر النهضة وكان دائم النجاح في اختيار أجمل الزوايا التي يقتض من خلالها

ذاتية ومميزات الشخصية التي يقوم بتصويرها فتظهر فى أجمل صورها بنظرة قوية واثقة ومتألقة وجلسة راسخة مستقرة تتبىء بجمال أنثوى وعذوبة أنيقة.

ولد الفنان بيكار فى عام ١٩١٣ والتحق بمدرسة الفنون الجميلة متتلماً فيها على يد المصور أحمد صبرى الذى علمه كيف يكون الفن رشيقياً جميلاً فى أبهى صورهِ، وظل بيكار ولا زال حتى الآن وهو يقارب التسعين من عمره مرتبطاً بأصول فن الصورة الشخصية ومخلصاً له ومبدعاً فيه حتى أضحي علامة من علامات فن التصوير المصرى المعاصر.

ويقول المصور بيكار عن علاقته بالمصور أحمد صبرى: " لقد كنت قريباً جداً من أحمد صبرى فى نواح كثيرة.. فهمى السريع له وقد كان فناناً ومعلماً كبيراً يحمل ملكة التدريس ولفت نظره أننى تلميذ متفوق والتقىنا أيضاً على حب الموسيقى وأصبحت صداقة قوية بيننا "(١).

إن أعمال بيكار تحمل فى مجملها وعياً كبيراً بالتكوين من خلال التوازن الذى يحدثه التكامل الخطي مع الأشكال، كما أنه يلتزم فى أعماله بالعمق مهتماً بالأبعاد الثلاثة من خلال المعالجات الخطية وأيضاً من خلال القوة التعبيرية اللونية بدرجاتها المحدودة البسيطة ولمساتها المرهفة الرقيقة.

أما عن المصور فؤاد كامل الذى ولد فى (١٩١٩) فالمتأمل لأعماله وعوالمه يجدها حقلاً من الصراعات والأوهام فأشكاله ذات همسات ولمساته ذات ملامس مختلفة تغمر الرائي بطائفة من الأحاسيس العميقة المتصارعة مع سطحية الأشكال والأفكار من حوله، فلوحاته ليست سوى تراوج الطاقة والحركة واختلاجات المادة الصماء فهو يعبر بلوحاته عن فزع الإنسان المعاصر حين واجه الكون الشاسع ووضع قدميه على صخور القمر فلم يخرج

(١) حديث شخصى أجراه د. محمد الناصر مع الفنان بيكار، أكتوبر ١٩٩٧.

من تلك التجربة سوى زيادة فى إدراكه بجهله وضآلته وضعفه إزاء مصيره الحتمى الذى لا يجد منه مفر.

وفى إحدى لوحاته - شكل رقم (٢١) تظهر دلالات أشكاله التى تحمل فى طياتها الصدمة الحضارية التى تلقاها الإنسان عند نزوحه إلى القمر واكتشافه لبعض الأسرار والأجرام الفلكية فأدرك أن الكون شاسع بدرجة تكفى بأن يفقد الإنسان عقله دون أن يدرك جزءا مجزءا من ذلك العالم فاختلفت ألوانه فى لوحاته وملامسها وتطورت دلالاتها بتطور العلم والزمن وأبرزت مدى قدرة ذلك المصور على تخطيه عالم المرئيات إلى عالم التجريد، وأيضا متخطيا حدود مكانه الذى ولد فيه وهو صعيد مصر إلى العديد من دول العالم والاشتراك مع فنانى الرعيل الأول فى معارض جماعية تلاها بمجموعة من المعارض الفردية شهدت سلسلة من الأعمال المتلاحقة والمتراصة قال عنها فؤاد كامل نفسه: " إن صورى مهما كبر أو ضؤل حجمها.. عشق وتعجب ومغامرة.. إننى أصور الصراع الدائم بين ما هو كائن فعلا وما سيكون.. إن الصراع بين الذات المجردة والعالم الخارجى يتولد منه نسيج لوحاتى "(١).

أما عن الخامات والأدوات التى كان يستخدمها فؤاد كامل فكانت جديدة تتلاءم والنتائج الجديدة والمختلفة التى كان يحققها فى لوحاته فكان يستخدم السكاكين والفراجين والأمشاط والعجلات والملاعق والأوانى والعلب والزجاجات والمناضد وأوراق الصحف والصناديق مبتدعًا نتائج لأشكال وحالات غريبة يقف أمامها المشاهد عاجزًا عن الوصول إلى سر هذه التقنيات الإبداعية التى عبرت عن التطورات التكنولوجية السريعة التى أصبحت سمة هذا العصر.

(١) مجلة الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

أما المصور حامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) فلقد كان ذكياً ماهراً واثقاً بقدراته التعبيرية في فن التصوير فاتجه بكل قوة إلى التصوير المصرى القديم فاستخلص منه قيماً تشكيلية ثرية بالحركة والإيقاع المتحققان في قوة التصميم والتسطيح المبهر كما كرر تلك التجربة مع الفن البدائي والفن الإسلامى والإفريقى فامتزجت تلك العناصر معاً وحقت في أعمال ندا المعادلة الصعبة في الجمع بين الأصالة والمعاصرة والاستفادة من عناصر نجاحات الفنون القديمة في صياغة جديدة بفكر يشع بالحداثـة ولكن الحداثـة الأصيلة فلم يخرج ندا أبداً عن الأجواء الشعبية المصرية التى نشأ فيها والتى ظل أثيراً لمفرداتها الشعبية التى أحبها فهى القط وهى الزير والديك والبيوت الشعبية ومصابيح الغاز والأشخاص البسطاء والتى ظل يعيد تكرارها فى أعماله بصيغ وقوالب تشكيلية متنوعة.

وفى إحدى لوحاته بعنوان " ثورة إفريقيا " شكل رقم (٢٢) والتى صورها عام ١٩٦٦ بخامة الزيت على السيلوتكس بمقاس ١٢٢ × ١٣٥ سم تظهر براعته التشكيلية التى جسدتها شخصياته الشعبية الغارقة فى عالم من الفقر والشعوذة المتجسدة فى عنصر الفتاة فى صدارة اللوحة وفى الشخصية من خلفها، وأيضاً فى التكوين الجسدى لفتاة وآخر فى بؤرة اللوحة وحولهم جميعاً من الخطوط والرموز ذات الدلالات الغامضة والتى ساعد فى غموضها عنصر الطائر الأسود الذى تكرر فى أنحاء مختلفة من اللوحة بأشكاله وتصنيفاته المختلفة، كل ذلك صاغه ندا بمعالجة فنية تعبيرية ارتكزت على عنصرى التلخيص والتبسيط وميزته عن أقرانه بقدرته الفائقة على إجراء حلولاً تصميمية ناجحة أجرى من خلالها حواراً تشكيمياً بين مفرداته وعناصره بخيال جامع وجرأة غير معهودة تطورت كثيراً فى المراحل الأخيرة من حياته فتأكدت هويته وأصبح أسلوبه ذو خصوصية شديدة حين ذابت شخصيته الحقيقية مع شخصه التى يصورها من خلال استقباله لكل المؤثرات البيئية والثقافية والفلسفية فانطلق

بجرأة حرًا من أى قيود مصورًا أنواعًا من الرؤى الفنية الفريدة والتي ينطلق منها عبق التاريخ المصرى على مر العصور.

أما عن الدلالات الدينية والأسطورية التي تحملها عناصر لوحة " الرجل والقط " (١٩٥٦) شكل رقم (٢٣) للفنان عبد الهادى الجزار (١٩٢٥-١٩٦٦) التي تعبر عن فكر دينى شعبى ذو خليط غريب يسيطر على شريحة كبيرة فى المجتمع المصرى منذ عصور ماضية وما زال سائدا حتى عصرنا هذا فى بعض الشرائح المجتمعية المتناثرة..

ولقد ظهر اهتمام الجزار بهذا الفكر المثير الذى ينضح قصصا وأساطير شعبية مصرية محاولا التوحد معها حتى ينجح فى الوصول إلى حالة صادقة من التعبير تجد طريقها إلى المتلقى فى سرعة وسهولة..

وفى تلك اللوحة ظهر اهتمام الجزار جليا بأعمال السحر والشعوذة والحسد وكل الأشياء الغيبية المستقاة أيضا من التراث الشعبى بمعتقداتها ورموزها، فظهرت بعض الزخارف الشعبية على الجدار الخلفى للشخصية الغامضة التي تقف متربصة أو متحفزة وحالمة فى نفس الوقت ممسكة بالسور الخشبي التماسا للثبات والقوة، وكأن ذلك الرجل متحفزا لاحتمالية ظهور شيئا غريبا مخيفا، أو كأنما هو معتصما بحركة جسدية غريبة تحتوى ذلك القط الأزرق لاتقاء الحسد معلقا فى صدره تميمة بزخارفها الشعبية، كما ارتدى فى خنصره الأيمن خاتما ذو حجر أزرق اللون اشتهر فى التراث الشعبى أنه يجذب العين الحاسدة إليه بلونه الجذاب فلا يجعلها تحلق فى الشخص ذاته فتفشل فى تفحصه وتنشئت نظراتها فينجو مرتدى الحجر الأزرق من العين الحاسدة.

وفى أحد أعمدة السور الخشبي تتدلى معلقة تشبه السلسلة الذهبية مرصعة بفص أخضر دائرى يحمل أيضا دلالة فى التراث الشعبى والدينى أيضا.. فاللون الأخضر يعد رمزا لأحد شيوخ الطريقة المتصوفين ويدعى الشيخ

إبراهيم الدسوقي معبرا عنه أيضا بذلك الوجه الذهبى المستدير ذو اللحية النصف دائرية، وكان الفنان قد أوجد لنفسه أو للرجل فى اللوحة الخلاص والحل لقتل مخاوفه المستمرة من المجهول ومن جراء السحر والحسد ألا وهو الاعتصام والالتجاء إلى الله أسوة بزعيم الصوفية الذهبى الذى أوجده كبقعة مضيئة فى الناحية السفلية من اللوحة والتي يخيم عليها الظلام رامزا بذلك إلى إطلالة الدين المنير فى العالم المادى المظلم.

أما الخطوط التصميمية فى اللوحة فقد تبادلت بين الأفقية والرأسية فتحققت القيمة التكرارية فى الخطوط الأفقية للسور الخشبى والخطوط الأفقية فى جسد الحيوان الخرافى الغريب المرسوم على ملابس الرجل، وأيضا الخط الأفقى فى الجدار الخلفى لرأس الشخصية والذي يفصل بين اللون البرتقالى والأخضر.

كما تحقق عنصر التكرار للشكل الرأسى فى حركة جسد الرجل الواقف وحركة القط الواقف فى كنفه فوق السور، وأيضا الأعمدة الرأسية القصيرة بين قطبى السور الخشبى وفى حركة السلسلة الصوفية المتدللة من أحد أعمدة السور ذو الطراز الإسلامى.

إن تلك اللوحة كانت بمثابة فك بعض الرموز المرئية والتي لا بد لقارئها من أن يكون ذو خبرة ببعض المعتقدات التراثية الشعبية، وبالرغم من ذلك فإن المتأمل للوحة يكتشف أسراراً أعمق ورموزاً تحمل دلالات ومعانٍ تراثية شعبية جمّة فاستطاع الجزار ببساطة تعبيره أن ينسج منظومة مستوحاة من التراث ومعبرة عنه بل وتعد امتداداً له أيضاً.

وكان الجزار قد برز اسمه بين فناني الرعيل الثانى المتميزين اللذين أثروا الحركة الفنية فى مصر بشتى أنواع التراث الشعبى والريفى والذين تقلدوا مناصب قيادية فى مختلف الميادين الفنية.

ومن خلال عرض هؤلاء المصورين وبعض أعمالهم يتضح جليًا اهتمام أكثرهم بالهوية المصرية التي ظلوا يبحثوا فيها من خلال أعمالهم التصويرية الرائدة وخير مثال على ذلك المصور محمود سعيد وراغب عياد والمصور يوسف كامل، وحامد ندا وأيضًا عبد الهادي الجزار الذين تركوا لمصر علامات في لوحاتهم تحمل الدلالات الشعبية والريفية الأصيلة في مصر بل والأجواء الفرعونية والإسلامية التي أثرت فن التصوير المصري والتي قاموا بصياغتها بفكر وعيون وتقنيات المصور المصري في القرن العشرين.

"أعمال المصورون"



شكل (١٥)

أحمد صبري - عازفة العود



شكل (١٦)

يوسف كامل - الولد الجالس



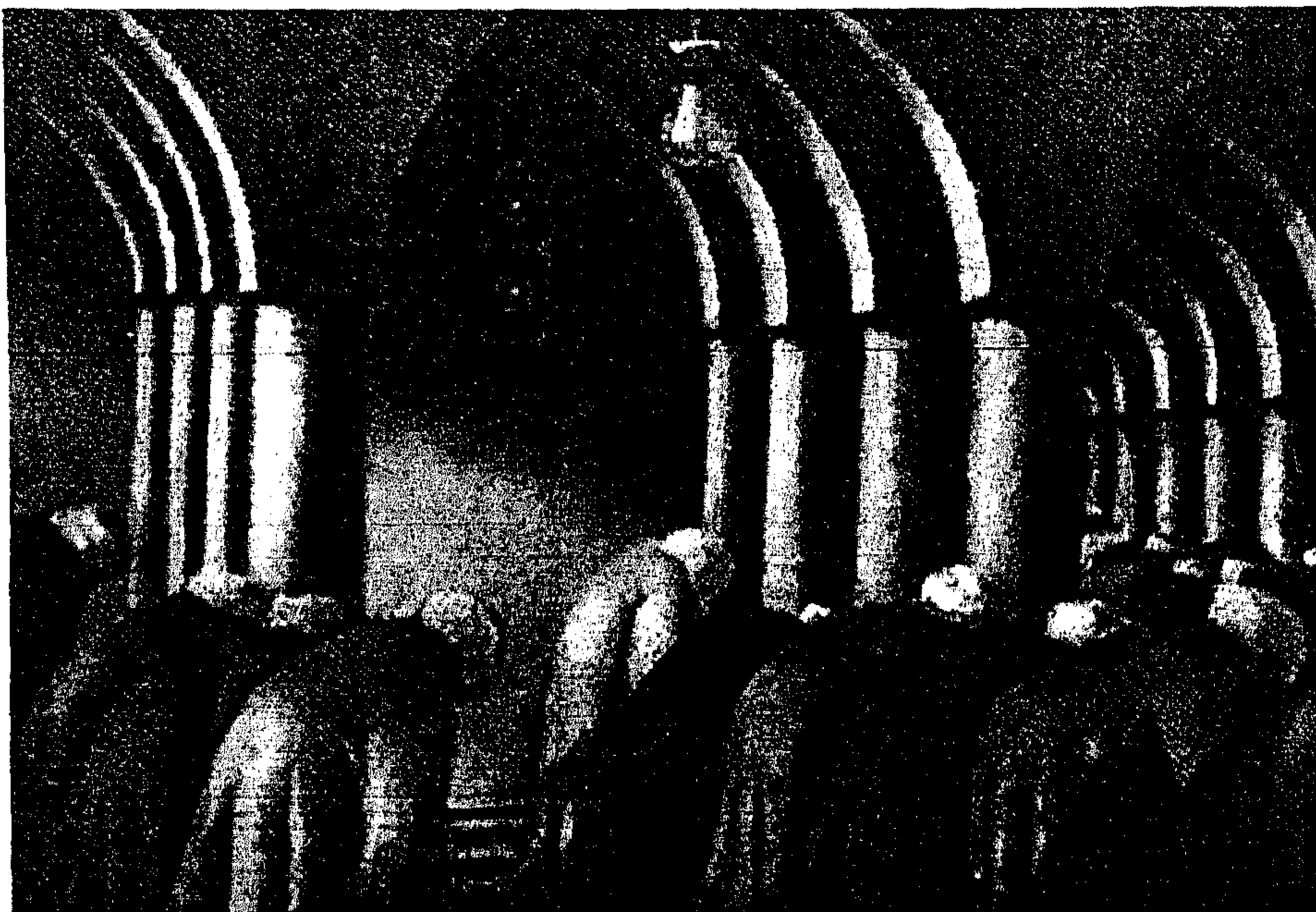
شكل (١٧)

محمد حسن - ذات المروحة (١٩٢٨)



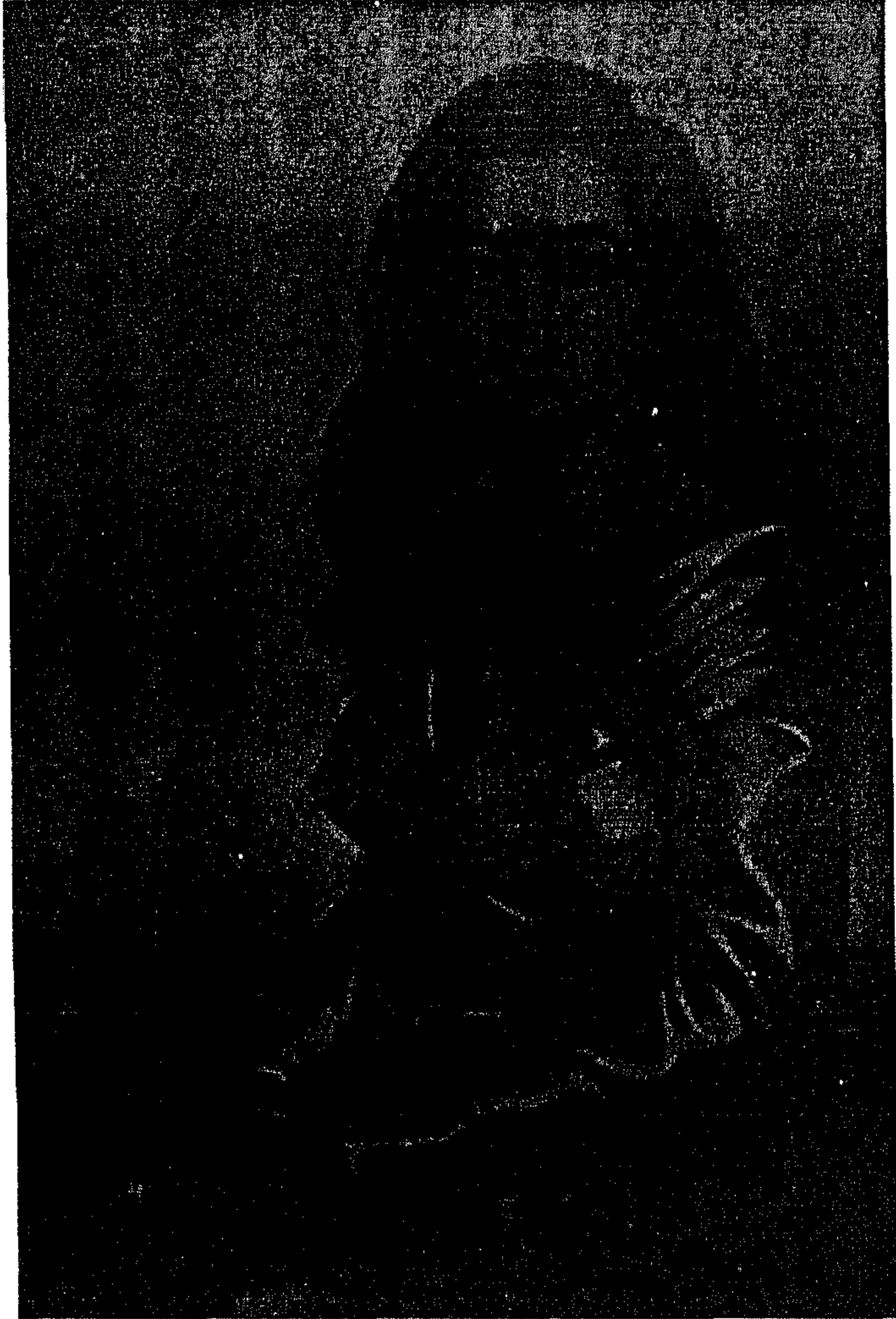
شكل (١٨)

راغب عياد - مقهى في أسوان (١٩٣٣)

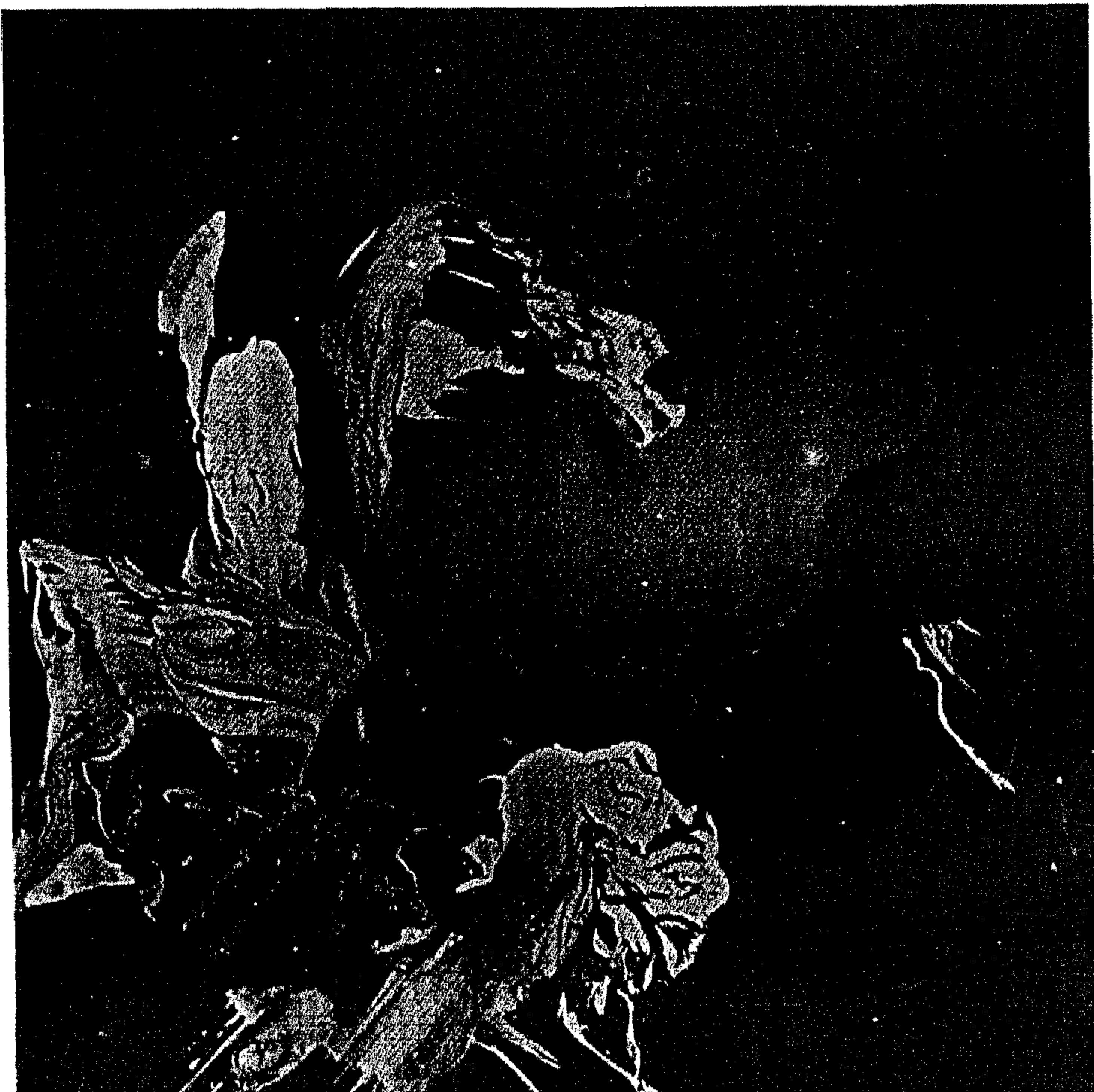


شكل (١٩)

محمود سعيد - الصلاة - ١٩٣٤



شكل (٢٠)
بيكار - سيدة جالسة

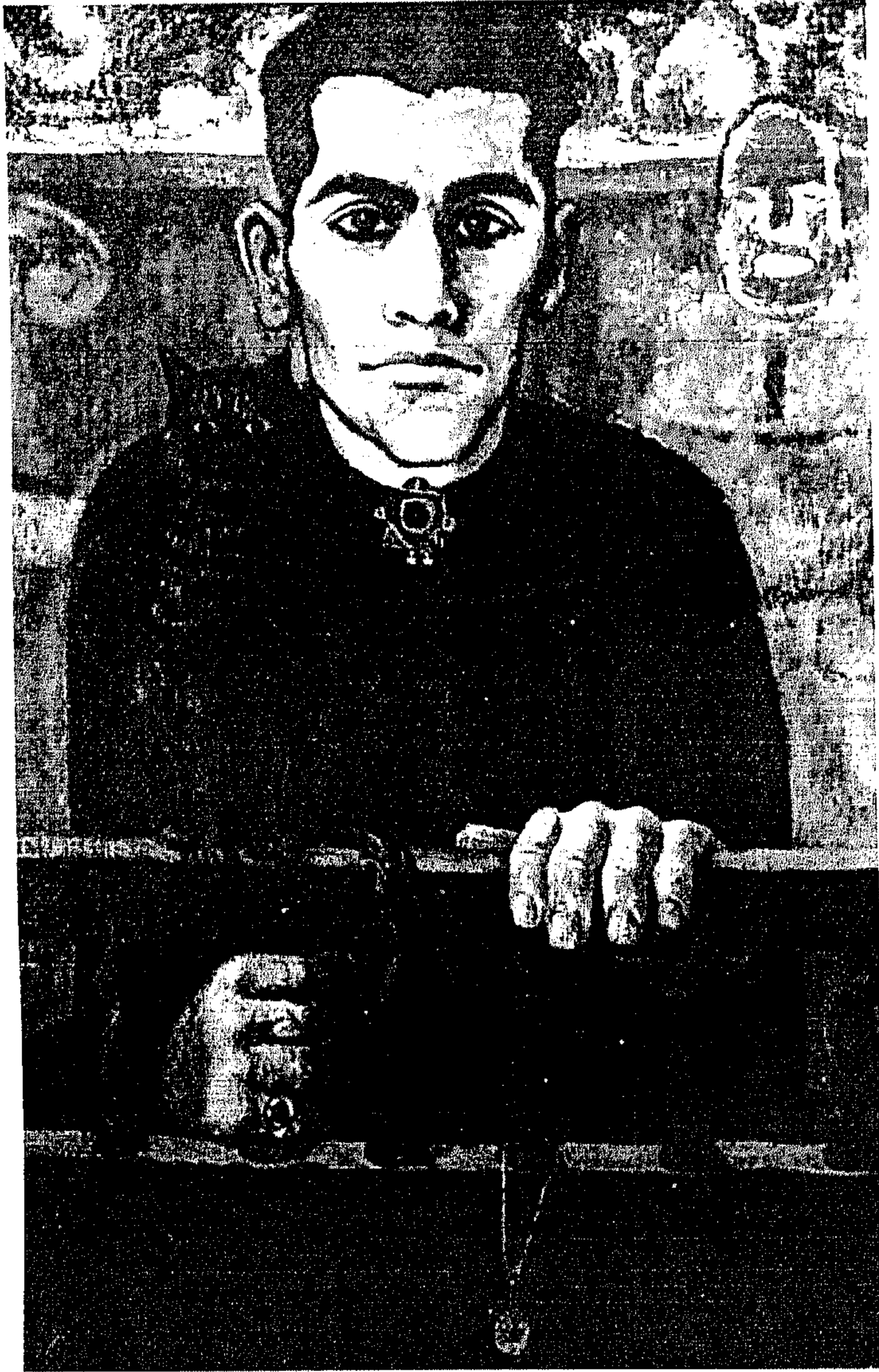


شكل (٢١)
فؤاد كامل - الصراع



شكل (٢٢)

ثورة أفريقيا - حامد ندا



شكل (٢٣)

عبد الهادي الجزار - الرجل والقطة (١٩٥٦)

الباب الثاني

الفصل الثاني

**تطور الدلالات الاجتماعية والسياسية في فن التصوير الأسباني
(١٩٠٠ – ٢٠٠٠)**

لقد حملت أعمال المصور الأسباني في أشكالها وخطوطها وألوانها ومعانيها دلالات جمة اختلفت باختلاف المجتمع بشتى ظروفه وصراعاته السياسية فتغيرت تلك الدلالات بتغير أحداث العصر واتخذت شكلا تقليديا في فترة كان فيها المجتمع الأسباني يعيش مرحلة هدوء سياسى، وشكلا حماسيا في اللحظات الحرجة التي عايشتها أسبانيا في فترات الحروب والاضطرابات السياسية.

ولقد ظهرت في أسبانيا جماعة فنية في أوائل القرن العشرين أطلق على حركتهم اسم El Noucentisme إشارة إلى حركة غير متجانسة بقدر كبير ولكنها على الأقل متفقة على أنها ضد الحداثة وذلك بالرغم من أنها تحتفظ بقدر كبير من ملامحها..

: وأطلق ذلك الاسم على الفنانين الذين ظهرت في التسعمائيات (١٩٠٠) متأثرين بالتجديد وهم الرجال الذين طالبوا بحقوقهم في السنوات الأولى من خط سيرهم في القرن الجديد، ولقد اتخذوا هذا الموقف راغبين في استخدام مصطلح جديد اختاره الكاتب الأسباني D'orsiano وهو مبدأ إشائع أطلق على هؤلاء الفنانين والمفكرين الذين ظهرت عام ١٩٠٤ في جمعية المصورين والنحاتين الكتالانيين التي برز فيها Cargallo, Nogues, Pidelaserra, Noell, Mir.

وكانت الاقتراحات النظرية والفكرية التي تغذى حركة فناني التسعمائيات بدأت تتحد هيئتها في قاموس Eugenio de'Ors وهو عبارة عن مجموعة من النصوص التي بدأ الكاتب في نشرها عام ١٩٠٦ فكان هو المخترع الحقيقي لمصطلح فناني التسعمائيات وكان هو الكاتب الذي أكسب هذه الحركة شكل متجانس وفي الوقت ذاته ألقى اهتماما كبيرا إلى نشاطاته الفنية في أوروبا سعيًا وراء الانتشار هناك إلا أنه كان ينفذ ذلك كله في برشلونة.

الهجاء والكاريكاتيرية :

إن الصورة الهجائية والكاريكاتيرية تنتسب إلى عالم التصوير المطبوع Grafica ولكن يكون من الصعب فهم تعقيداتها في ظل التأثير بمرحلة "التسعمائات Noucentisme " التي لم تتخذ منهجاً محدداً تسير وفقه.

وبابيتو Papitu هي اسم المجلة التي اهتمت بشغف بهذا الشأن وفيها شارك الفنانيين الرئيسيين في اللحظة ذاتها في تلك الفترة وليس فقط فناني التسعمائات، وإن كانت أعداد فناني التسعمائات ظهرت في عام ١٩٠٨ ونشرت حتى عام ١٩٣٧ ولكن الأعوام التي ساهمت فيها بشكل مباشر في رفع شأن فناني التسعمائات هي من عام ١٩٠٨ وحتى عام ١٩١٢ وهي الفترة التي كان يرأسها فيها فيلو إلياس Feliu Elias والذي ساهم أيضا فيها برسوماته بشكل فعال وبكونه مصور مميز من مصوري التسعمائات.

في ١٩١٢ تولى رئاسة شئون المجلة Francesc Pujols الذي عمل على زيادة الاهتمام بالتصوير الغرامي الشهواني Erotica لضمان زيادة النشر والتوزيع وهو الخط الذي تم التأكيد عليه والاهتمام به في السنوات السابقة لتلك الفترة، وبشكل عام يمكن القول بأن أسبانيا الجمهورية أنتجت فنا يتسم أكثر بالمركزية وبقل فيه التنوع، أما في عام ١٩١٧ ظهر عدد صغير من المفكرين والأدباء والفنانيين المحدثين مع مجموعة من التابعين لتيار الطلائع الأوربي المهاجرين إثر الحرب العالمية الأولى مما جعلوا من برشلونة المدينة التي دفعت بحركة الطلائع الدولية.. فعمل ذلك على تشكيل فريق فكري وفني كان المصور خوان ميرو أحد دعائمه وكذلك عرفت برشلونة الرسم الحديث البولندي والسويدي وظهرت تيارات وأفكار مختلفة وجديدة في أجواء الحياة البرشلونية، وكانت الحياة الاجتماعية تبدو ملائمة لكل هذه التيارات مما ساعد على ازدهارها وتأثر الناس بها، وكانت أعمال المصورين الأسبان كالحفريات تحمل

جميع الرموز والدلائل على الأحداث التي يمر بها المجتمع الأسباني وعن أحداث الحروب على مر التاريخ وخاصة في القرن العشرين عندما خاضت أسبانيا ويلات الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) وكان الأكثر شهرة آنذاك كل من بيكاسو، سلفادور دالي، خوان ميرو، فأبدع الأول لوحته الشهيرة "جيرنيكا" التي عبرت عن مأساة الحرب شكل رقم (٢٤) عام ١٩٣٧، وأبدع الثاني لوحته "الخريف يأكل نفسه" التي صورت الأسبان يأكلون بعضهم بعضا في حربهم الأهلية شكل رقم (٢٥) عام ١٩٣٦، وصور الثالث لوحته التي عبرت عن بقايا الإنسان وحطامه إثر الحروب التي يخوضها "طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم" شكل رقم (٢٦) عام ١٩٣٧، والثلاث لوحات قامت الباحثة تفضيلا بدراستهم دراسة وافية في رسالة الماجستير الخاصة بها التي كان تبحث في الأعمال المعبرة عن الحروب فأوفتهم حقهم شرحا وتفصيلا فيها وحتى لا يكون هناك سبيل للتكرار أثرت الباحثة الحديث عن أعمال أخرى لفنانين أسبان آخرين لم يرد الحديث عنهم في أبحاث من قبل ويستحقوا الإشارة إلى أعمالهم لأنهم شكلوا حالات جديدة في فن التصوير الأسباني مواكبين التغيرات المختلفة التي مرت بها بلادهم في فترة البحث.

أما أسبانيا المسماة بالقومية أو بالوطنية فلقد حضرت الحدث الذي يحدث كل سنتين La Bienal الذي عقد في فينيسيا عام ١٩٣٨ وكان Eugenio de'Ors هو رئيس السرداق والفنانين الذين عرضوا كانوا G. de Maeztu, Zuloaga, Alvarez de Sotomayar والبرتغالي A. Lino و J. Aguiar و P. Pruna و A. detoire و P. Mane و E. Perez وفي الشكل العام سيطرت على السرداق أعمال التصوير والنحت التقليديين مع محاولات بسيطة للتحديث.

ولهذا فإن هذا الحدث الذي كان يحدث كل عامين والذي أقيم في عام ١٩٣٨ كان بمثابة تمهيدا لما كان سوف يحدث في أسبانيا بعد الحرب الأهلية من حركات فنية حديثة ومتمردة على كل ما هو معهود.

فترة الحداثة :

إن مفهوم الحداثة ليس وحيد المعنى بشكل قاطع ومن المعتاد شرحه عن طريق ثلاثة أوجه نظر: الأسلوب، الموقف، الحقبة، ولا يكفي واحد منهم فقط.

وأسلوب الحداثة من الممكن تعريفه عن طريق مظاهر الفن الكتالانى الذى ظهر فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين خاصة فى بعض المظاهر التى تقترب مما يطلق عليه فى أوربا اسم " الفن الجديد ". وهكذا فإن اعتبار " الحداثة " أسلوبا يطرح أمامنا بعض الصعوبات التى لا يمكن أن نتجاهلها.

الصعوبة الأولى هى استبعاد بعض الفنانين والأعمال التى لم تنتج فى سنوات ظهور تيار " الحداثة " ولكن بالرغم من ذلك ينتمون لروحه وطبيعته ومن الأمثلة التى تنطبق عليها هذه الحالة هى أعمال كاساس Casas وسانتياجو روسينول.

أما عن فنانى " الرعب " فكانوا يريدون إعادة إحياء المشاعر والدموع ويلجأون إلى كل العيوب التى من الممكن أن يجدوها أو يواجهوها من أجل الحصول على هذا الإحياء للمشاعر والاستدرار للدموع، على العكس من الفنانين مثل Derto Regoyos وNoell وEl Primer Mir وCanals الذين يريدون تقديم الحقيقة اليومية كما هى دون أن يحملوا الأحبار بما ليس موجود ولكن بدون فتور أو عدم حماس، إلا أن الإخلاص كان يبعد باللوحه عن الإفراط الوجدانى كما يبعد بها عن المثالية والروحية ويواجه بشكل مباشر المبرشرين بالجمال متذرعين بسبب بسيط وهو أن العالم ليس جميلا والحقيقة الإسبانية آنذاك لم تكن مفرحة لأنه لا يوجد جمال فى برشلونة الحضرية ولا الصناعية ولا فى عالم المهمشين ولا عالم الطبقة العمالية وذلك ما كان يحمله المجتمع

الأسباني من معاناة فى ذلك الوقت انطبعت فى أعمال مصوريه التى عاصرت تلك الفترة.

وكان الإخلاص هو قيمة جمالية تتعارض مع أى شكل من أشكال الجمال سواء كان المثالية أو الروحية أو الزخرفية لدى Asnglada Camarase وفى هذا الشأن كان هؤلاء الفنانين يتحركون بالتحديد فى أفق التشكيلية: إذا كانت " الطبيعية " تحولت إلى حكاية، فليس من الممكن الاستغناء بالكامل عن هذه الحكاية، أما الرمزية فكانت من الممكن التظاهر بالصوفية تجاه المأسى، ولكن هذا جلب وجهة نظر أخرى حول الأشياء التى تحدد قيمتها وتفسيرها، فمنهم من استخدم رموزًا لها دلالات ذاتية فى التعبير عن الحزن والقهر والأحداث الرهيبة.

ومن هنا فإن الفن الجديد كان يقدم الاحتمالات الشكلية والتى تجهلها إرشادات أخرى والتى فى الوقت ذاته تحطم البديهيات التقليدية، فكان التصوير الجديد يرفض الماضى ولكنه لا يتجاهله، وذلك لأنه يتغذى منه، فهذا التصوير الجديد الذى يولد فى سنوات ما زال مفعوله ساريا فيها ويشار إليه بشكل واضح فى السنوات التالية لهذا القرن.

وهذه أمثلة لأعمال بعض الفنانين الذين عاصروا تلك الأحداث الأسبانية من بداية القرن العشرين وحتى نهايته وشكلوا صورة واضحة لتطور الأسلوب الفنى وتغير الاهتمامات والعناصر التى تحمل دلالات عبرت عن خبايا المجتمع الأسباني فى ذلك القرن والتى خالجها المصور الأسباني بأعماله.

لوحة " أقنعة من الريف " للفنان الأسباني سولانا :

لوحة زيتية على قماش مقاس ٢٢٩ x ٢٧٠ سم - مدريد - المجموعة الخاصة شكل رقم (٢٧).

إن الأشخاص الأربعة الذين يرتدون الأقنعة هم دليل واضح على ما يمكن أن تحمل النفس البشرية من قدرة على الإضحاك أو السخرية عندما يتأملها المشاهد، ولكنها أى اللوحة لا تعالج مشهد راقص بعينه وإنما محاولة من أحدهم أن ينقل لقرنائه الذين يكادوا أن يكونوا فى حالة غير سوية وتقريبا سكارى جواً من الفكاهة.

أما الشيء الوحيد غير اللطيف فى هذه اللوحة فهو الابتسامة الهادئة الساذجة من الشخص الذى يرفع الحذاء ذو الرقبة.

وقد سأل رامون جوينز ذات يوم سولانا عن هذه الماسكات قائلاً: " ما هذه الأقنعة المرسومة فى اللوحة "، فأجابه قائلاً: " إنها تلك الماسكات الممنوعة من أن تخرج خارج ضواحي القرية "، لقد منعوها من الخروج وسط المدينة، إنها حزينة لأنهم أبعدوها إلى تلك الأرض الوحلة، ثم علق قائلاً: " يا لهذه القشعريرة الناتجة عن اللون الأصفر الذى تتسم به اللوحة فى يوم كامل كانت فيه السماء حزينة^(١).

لوحة " مرآة الموت " - سولانا :

لوحة زيتية على القماش ١٦٦ × ٨٣ سم عام ١٩٢٩ - مدريد - المجموعة الخاصة، وهى معروضة الآن فى متحف جازات للفنون الجميلة بباريس شكل رقم (٢٨).

واللوحة عبارة عن مرآة مستديرة مزخرفة بجماجم ويدين فى جزءها السفلى وهاتان اليدان تقعان كل واحدة فى جهة من المرأة ، والمرآة تقع فى منتصف اللوحة وتحتها لوحة لدميتين تقعان على جانبي الصندوق الذى يوجد فى أرضية اللوحة أسفل المرأة ويحتوى الصندوق على جمجمة وهيكلى عظمى لطفل ما.

(١) Les Genios de la Pintura Espanola Solana, Madrid, 1983.

أما فى الجزء السفلى للصندوق فإننا نرى يدان متشابكتان، الأولى التى على اليمين هى لرجل، واليد الأخرى لأنثى وهما يقدمان معاهدة ما بعد الموت التى تقود المشاهد إلى معنى حقيقى وهو أن الحب والعذاب قد تجاوزا أعتاب هذه الحياة إلى دنيا أخرى.

كما نرى إحدى الدميّتين مقسمة إلى جزءين والجزء الطبيعى منها هو الذى يظهر للمشاهد، أما الجزء الآخر فهو عبارة عن هيكل عظمى وهى نظرة ميتاواقعية للربط بين الحياة والموت.

فى هذه اللوحة المربعة (لوحة الموت) لا تعطى المرأة أى إجابة، ولا تعكس أى شىء إنها فقط عبارة عن تفصيلىة تبرز الأناقة والتى أيضا تخدم فكرة " الغموض " وفى هذه اللوحة تتمثل الدراما المبهمة والغريبة التى يمكن أن نراها فقط بين الأسبان، وقد قال عنها سولانا: " لقد رسمتها فى ليلة كنت خلالها فى رحلة إقليمية ".^(١)

وهذه اللوحة تعتبر أيضا دليل واضح على عقل سولانا العاصف بالقلق دائما والذى صاحبه طيلة حياته. سولانا كان بهائما محاط بفكرة بغض الجنس البشرى وهو متصف أيضا بالغرابة والتى تسببت له فى آخر حياته بالإصابة بالجنون^(١).

لوحة " صورة أمى " (١٩٢٩) - للمصور فاسكويز دياز :

لوحة زيتية على ورق مقاس ١٤٧×١١٧ سم - مدريد - المتحف الإشبانى للفن المعاصر شكل رقم (٢٩).

تمثل السيدة العجوز التى ترتدى ملابس سوداء كلية مع طرحة تغطى رأسها الشائبة صورة ضخمة بقسوة الملابس التى تبرز عليها الثنايا الكثيرة

(١) المرجع السابق.

والكبيرة للطرحة، تبدو في انسجام تام مع الإشارة الصارمة للوجه الذى تظهر به أذنان عميقتان، كما تظهر اليدان مرسومتان بإتقان وتبرزتا بلونهما الفاتح على الطرحة السوداء محدثًا تضادًا لونيًا، وتوضح الدنتلة البيضاء للعنق البراعة الفنية التى وصل إليها دياز فى تلك الفترة مهتمًا بالتفاصيل الدقيقة للوحة ومقتربًا بها إلى الشكل الواقعى.

والدة الرسام هى خاكوبا دياز نونيث Jacoba Diaz Nunez وقد كانت امرأة شديدة الحساسية مولعة بالموسيقى، صاحبة صوت جميل للغناء وقدرة على التمثيل، كما أن لديها إحساس مرهف للدعابة، وقد أدركت منذ الوهلة الأولى موهبة ابنها وعرفت كيف تساعد من خلال إمكانياتها المحدودة وكان الفنان يتذكرها بحنوها الشديد فصور لها تلك اللوحة لتخليد تلك الذكرى.

" جدران بيضاء فى يوم رمادى " (١٩٣٤) - شكل (٣٠) - فاسكويز دياز :

لوحة زيتية على قماش مقاس ٥٨×٥١ سم - مجموعة خاصة.

من جديد يظهر تأثير Instante إقليم الباسك الحبيب متمثلا فى منظر طبيعى يجذب الانتباه بما فيه من الغنائية الخاصة بفاسكويز دياز فى يوم رمادى، مع الضوء الخاص بالشمال معبرًا عن ولعه بالطبيعة الأسبانية التى يراها بعيون حزينة.

" المنظر الطبيعى للصخور " (١٩٤٧) - شكل (٣١) - فاسكويز دياز :

لوحة زيتية على قماش مقاس ٦٧×٥٨ سم، مجموعة خاصة.

يبدو فاسكويز دياز فى هذا العمل منجذبا إلى تركيبة الصخور مع المياه، فصور الصخور بصلابتها وزواياها الجانبية تتعكس على المياه وفى هذه الحالة تتحول الألوان الرمادية إلى اللون الأصفر الداكن.

" المنظر الطبيعي لفونتييرابيا Fuenlerrabia - (١٩٤٠) فاسكويز دياز:

لوحة زيتية على قماش مقاس ٢٣ × ٢٦ سم - مجموعة خاصة.

تتميز هذه اللوحة بصغر حجمها وهي تعد عملا آخر من بين أعمال متعددة تناولت المنظر الطبيعي لإقليم الباسك شكل (٣٢).

ونلاحظ أن هناك انسجاما تاما في اللون، وتمثل هذه الصورة لحظة استمتاع بصري للفنان الذي عرف كيف ينقلها بإتقان للمشاهد^(١).

" الراهب فرانثيسكو من فيكتوريا Victoria - شمال أسبانيا - ١٩٥٧ - فاسكويز دياز:

لوحة زيتية على قماش - مقاس ١٤٠ × ١٠٢ سم - مجموعة خاصة.
شكل رقم (٣٣).

قام دياز ابتداء من ١٩٤٠ برسم سلسلة من الصور متعلقة بالفتح الإسباني لأمريكا، وقد كانت هناك إشارات سابقة خاصة بهذا الموضوع موجودة في الصور الجدارية المنتمية إلى ما يسمى لارايبدا La Rabida وقد أطلق بعض النقاد على هذه السلسلة اسم ما قبل تاريخ رجل عصري أو وجوه الجنس البشري.

ومن داخل هذه السلسلة تبرز هذه الصورة ذات الأهمية الخاصة وقد رسمها الفنان وهو في الخامسة والسبعين من عمره، ويعتبرها الكثير واحدة من آخر إبداعاته العظيمة.

وعندما نتحدث عن الرداء الأبيض والأسود للراهب الدومينيكانى فنحن أمام قابلية للتشكيل غير عادية ويظهر الوجه الذكي للشخصية بنظرة قلقة ومعبرة عن التوقع والانتظار المضطرب.

(١) المرجع السابق.

لوحة " مخلوق خرافى " - لورينزو تاردون (١٩٣٧):

لوحة زيتية على قماش مقاس ٧٣ × ٩٢ سم شكل رقم (٣٤) صور فيها الفنان جزء من جسد مكون من الوجه والجذع لمخلوق خرافى قادم من الفضاء ذو جسد معدنى وفم كبير عميق، يخرج من مكان أذنه اليمنى سلك كهربائى وكأنما هو يتلقى الأوامر كهربائيا، ذو عيان مستديرتان وشعيرات معدنية.

لوحة " جسد ذو أعضاء ميكانيكية " - لورينزو تاردون (١٩٣٧) :

لوحة زيتية على قماش مقاس ٦٥ × ٨١ شكل رقم (٣٥) يعبر فيها الفنان على الحياة الميكانيكية التى اتخذت طابعا جامدا خالى من المشاعر وكأن العقل الإنسانى أصبحت تحركه التروس وناقلات الحركة والدوائر الكهربائية فصور ذلك فى شكل وجه وجزء من الجسد بأعضاء معدنية تتصل بعضها ببعض بدوائر ميكانيكية ، واللوحتان كانتا فى معرض خاص للمصور تاردون عام ١٩٧٦.

" الرجل والفضاء " - خوسيه مانويل - ولد فى ابيزا (١٩٥٠):

لوحة مرسومة بخامات مختلفة على التوال مقاس ١٣٢ × ١٦٤ سم عام ١٩٨٨ شكل رقم (٣٦) ويظهر فيها الوجه الآدمى الذى قام الفنان بتبسيطه لونها وخطيا كما صورته فى حركة تشريحية صعبة ناظرا إلى النجوم فى الفضاء الذى حدده بالخط الفاتح ذو الثلاث أضلاع محدثا تكرارا لونها ساخنا فى تلك المساحة الزرقاء الباردة.

" زجاجات وفاكهة " - مولينا سيجيه - مواليد فالنسيا (١٩٣٨):

لوحة زيتية مرسومة على توال وكرتون مقاس ١٣٠ × ١٦٢ سم عام ١٩٨٩ شكل رقم (٣٧) ، وفيها قام الفنان برسم موضوع تقليدى إلا أنه صاغ ذلك بأسلوب مبتكر فى الأداء التنفيذى فاستخدم مادة الكرتون مع القماش محدثا

لملمس خشن فى أماكن تضاد مع الملامس الناعمة فى أماكن أخرى من اللوحة وقام بلصق قطع الكرتون الطويلة المائلة الخارجة من الكوب ثم صور عليها فأحدثت تنوع متناسق فى ملامس اللوحة استكملها الفنان بتناسق لونهى تناغم بين درجات البنى والأوكر والرمادى.

" الحديقة " - للفنان إينريك ألفونس (١٩٤٩) يعمل أستاذ بكلية الفنون الجميلة - فالنسيا:

اللوحة عبارة عن تصوير زيتى على الورق مستخدم فيها بعض الخامات الطباعية وهى عبارة عن الجزء الأسفل من فستان ينتمى تصميمه إلى عصر النهضة استخدمه الفنان بشكل زخرفى مبسط بالألوان الزيتية الساخنة التى قام بتحديدھا بالحبر الأسود شكل رقم (٣٨) عام ١٩٩١ مقاس اللوحة ٧٠×١٠٠ سم.

" بعد ظهر الأحد " - لوحة لنفس الفنان:

مصورة بالألوان الزيتية على توال أنتجها عام ١٩٩١ شكل رقم (٣٩)، مقاس اللوحة ٢٠٠ × ١٦٠ سم وفيها قام الفنان بالتصوير الساخن جدا والمبسط ولكنه يحمل طاقة وحيوية وانطلاقة غير تقليدية متمثل فى امرأتان يقضون وقتا مرحا بعد ظهر يوم الأحد، ومن جرأة الفنان اختيار اللون الأصفر للملابس على تلك الخلفية الحمراء والزخارف المتضادة فى ألوانها والتى تحمل كلها نوعا من المرح المنطلق من الديناميكية الخطية المتفاعلة على الترددات الدائرية الصغيرة والكبيرة.

ومن خلال ذلك العرض السريع لبعض أنماط أعمال المصور الأسباني فى الفترة من ١٩٠٠ - ٢٠٠٠ سوف يتم رصد نقاط التشابه والاختلاف بين أعمال المصور الأسباني والمصور المصرى، وأيضا رصد مدى تأثر المصور المصرى بمثيله الأسباني فى تلك الفترة.



شكل (٢٤)

جرنيكا - بيكاسو ١٩٣٧ - مدريد



شكل (٢٥)

الخریف يأكل نفسه ١٩٣٦ - دالي



شكل (٢٦)

طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم ١٩٣٧ - ميرو



شكل (٢٧)

أقنعة الريف - سولانا - ١٩٢٥



شكل (٢٨)

مرأة الموت - سولانا - ١٩٢٩



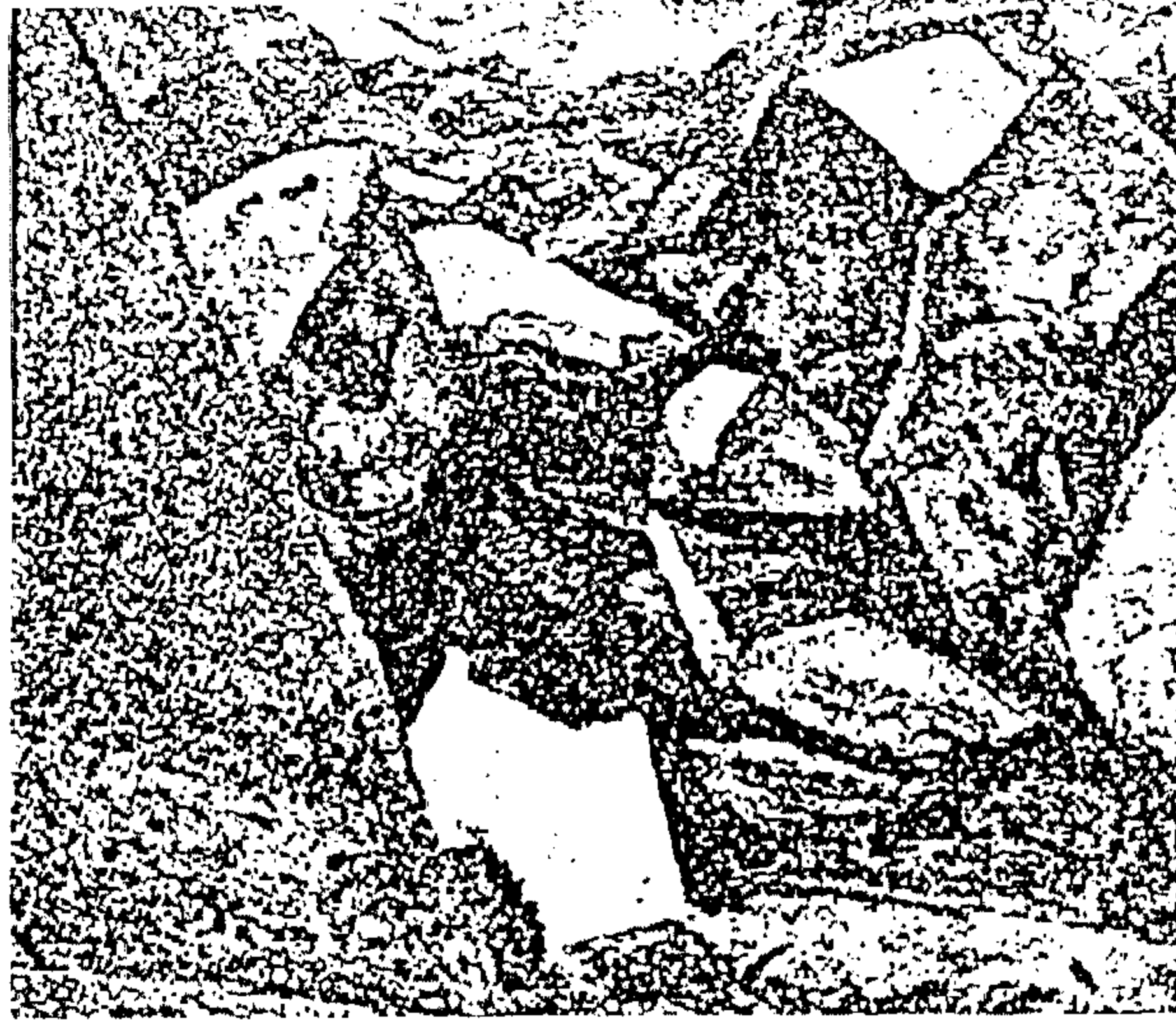
شكل (٢٩)

صورة أمي - فاسكويز دياز - ١٩٢٩



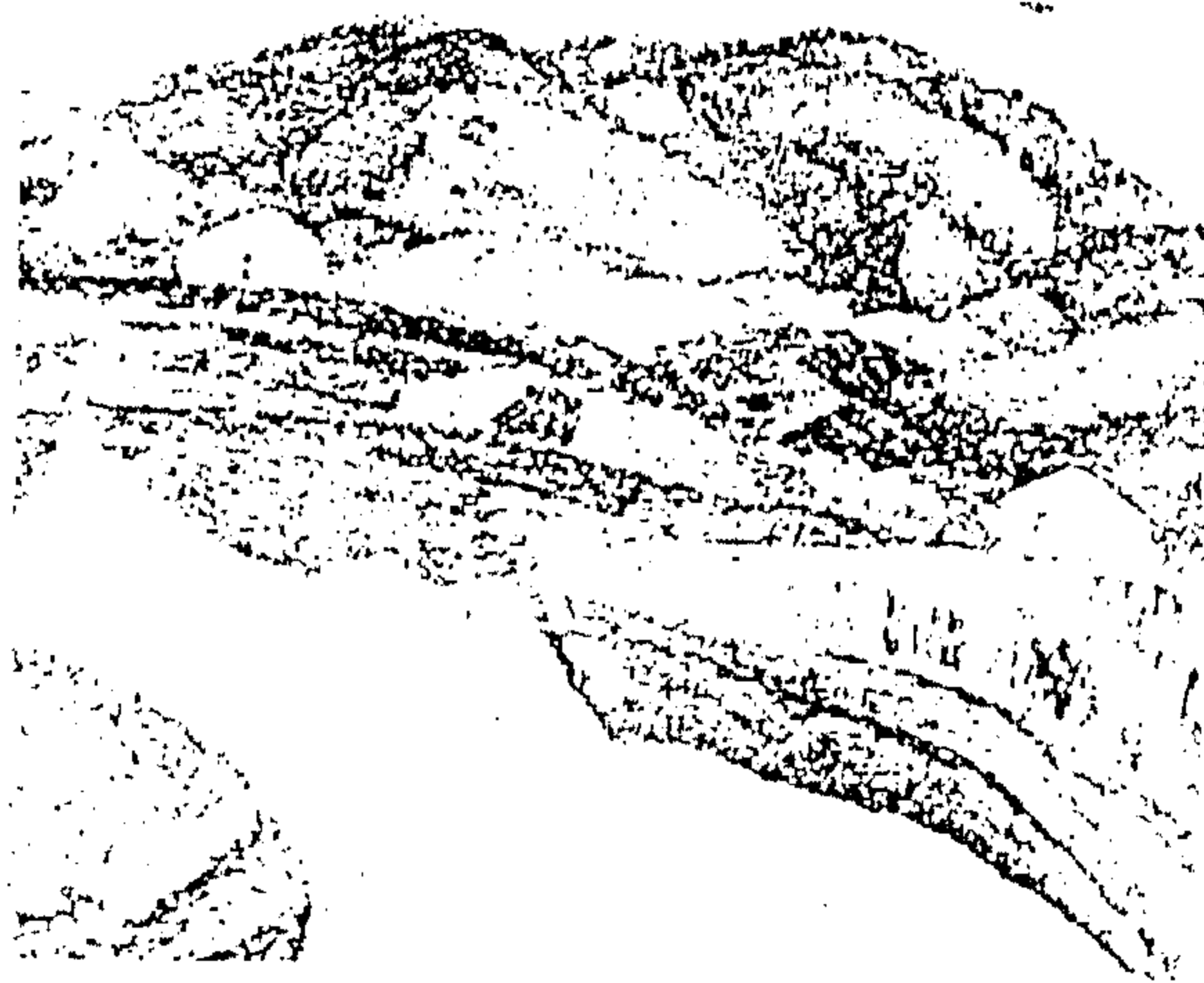
شكل (٣٠)

جدران بيضاء في يوم رمادي - فاسكويز دياز - ١٩٣٤



شكل (٣١)

منظر طبيعي للصخور - فاسكويز دياز - ١٩٤٧



شكل (٣٢)

منظر طبيعي - فاسكويز دياز - ١٩٤٠



شكل (٣٣)

الراهب فرانثيسكو من فيكتوريا - فاسكويز دياز - ١٩٥٧



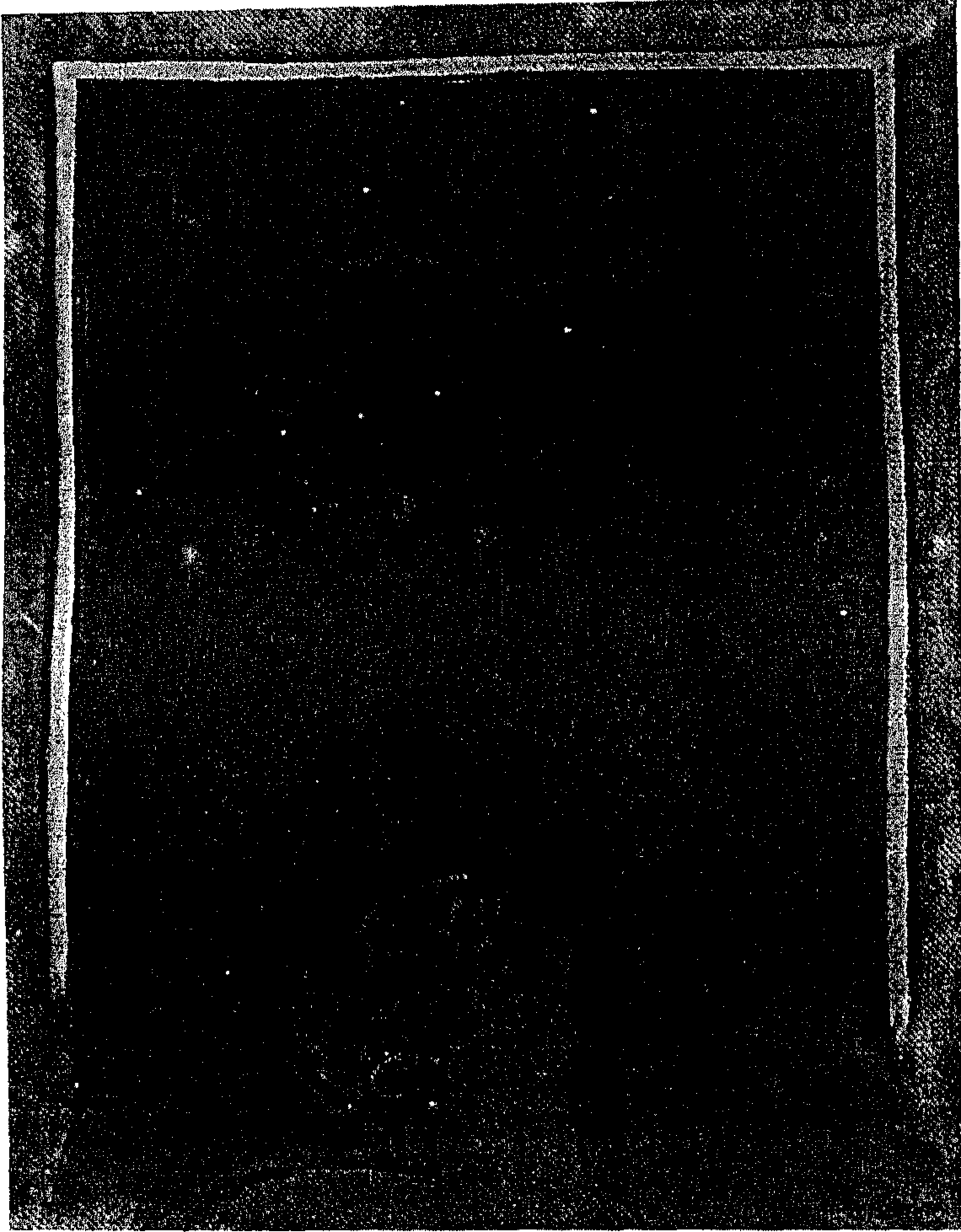
شكل (٣٤)

مخلوق خرافي - لورينزو تاردون - ١٩٧٦



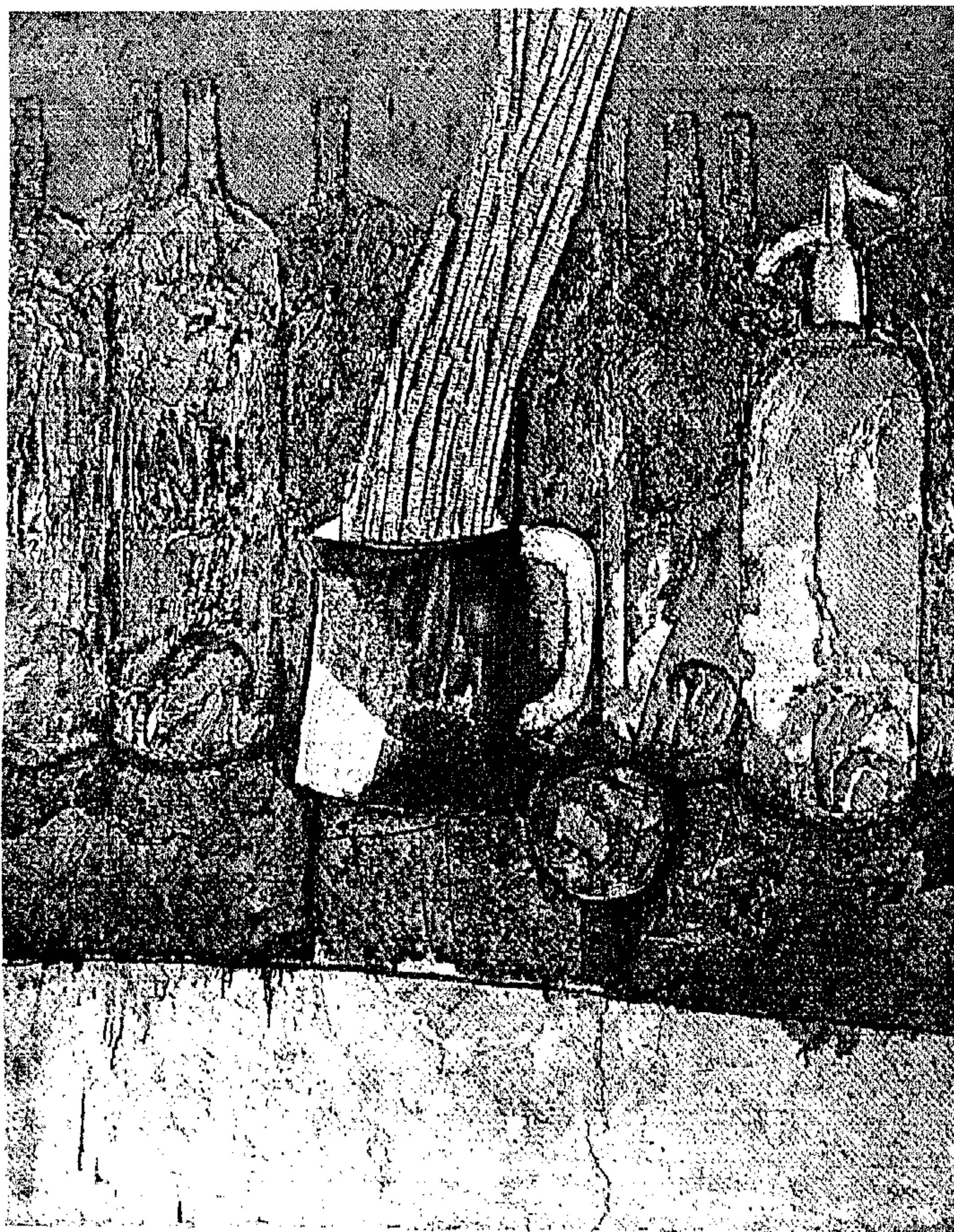
شكل (٣٥)

جسد ذو أعضاء ميكانيكية - لورينزو تاردون



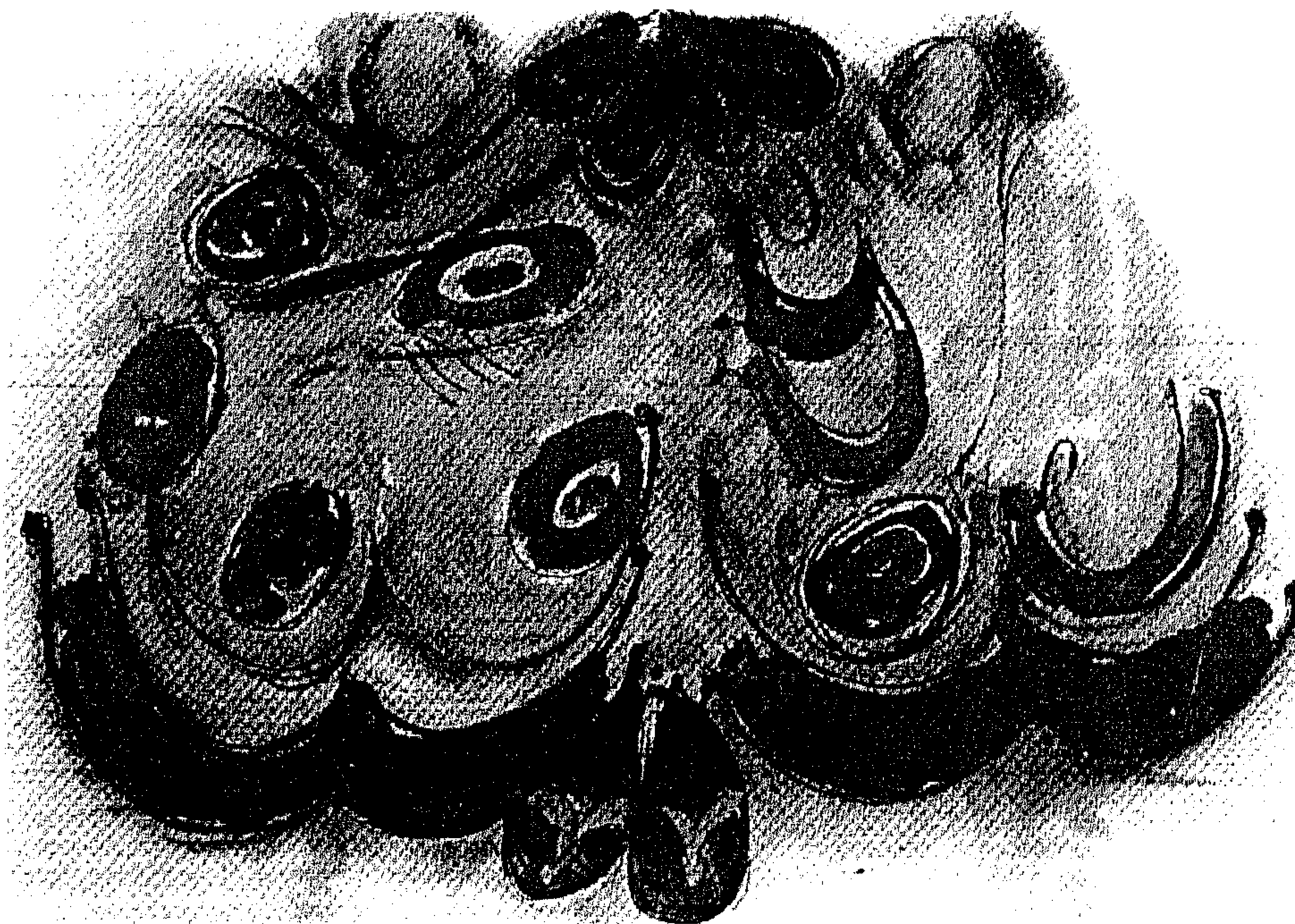
شكل (٣٦)

الرجل والفضاء - خوسية مانويل - ١٩٨٨



شكل (٣٧)

زجاجات وفاكهة - مولينا سيجه - ١٩٨٩



شكل (٣٨)

الحديقة - اينريك ألفونس - ١٩٩١



شكل (٣٩)

بعد ظهر الأحد - إينريك ألفونس - ١٩٩١

الباب الثاني

الفصل الثالث

العناصر الفنية كمثيرات جمالية معبرة عن التغيرات

الاجتماعية والسياسية في إسبانيا

في الفترة من (١٩٠٠ — ٢٠٠٠)

(وأثرها على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى إسبانيا)

" المرحلة الأولى "

لقد ظل العالم المحيط للمصور مثيرا جماليا في ذاته باختلاف عناصره التي تحمل في طياتها دلالات فنية جمّة لم تفن أبدا ولم تدخل في إطار من الملل بتكرارها في أعمال المصورين المختلفين فقد كانت مع كل مصور تحمل معان ودلالات تختلف باختلاف الفنان، بل وبالأحرى تختلف من عمل لآخر عند مصور بعينه، لذلك ظلت جماليات العنصر الواحد متجددة ومتغيرة ومعبرة أيضا وموحية بالموضوع الذي وظفها فيه الفنان.. ويعد من الأسباب الهامة في ذلك هو الجو المحيط بعنصر ما في عمل فني واحد فهو يزيد من ثرائه ويؤكد إحياءاته ودلالاته المختلفة.. كل ذلك مصاغ صياغة فنية صنعها الفنان معبرا عما يجول بخاطره وعن إحساسه نحو كل مثير جمالي يقوم بتصويره، لذلك لم تكن العناصر الفنية المختلفة مملّة بتكرار استخدامها وإنما عبرت بجميع أشكالها ومختلف حالاتها عن الأفكار السائدة في كل مجتمع منذ فجر التاريخ وحتى الآن.

كما قامت بتوجيه الوجدان نحو دلالات عديدة تغيرت بتغير طبيعة المجتمع.. فمع تطور العصور تطورت المنظومة الاجتماعية ومن ثم تطورت وتغيرت دلالات هذه العناصر باختلاف العصر وباختلاف الفنان أيضا.

ونظرا للطبيعة الأسبانية الخاصة ذات الدماء الحارة ورقصة الفلامينكو ونظرا للتطورات المجتمعية المتلاحقة التي حظيت بها إسبانيا، والحروب والأطماع المستمرة في موقعها المتميز والساحر أيضا.

نظرا لكل ذلك ذخرت إسبانيا بتقلبات مجتمعية كبيرة ظهرت في دلالات العناصر الفنية وعبرت عن كل حقبة بأفكارها وطموحاتها وتساؤلاتها وتأملاتها في أعمال المصورين الأسبان، فظهر العنصر الآدمي على مر التاريخ في الأعمال التصويرية باختلاف دلالاته فكان في لوحات فنان الكهوف المحارب

والمقاتل أو القناص، أو المدافع، معبرا عن طبيعة الحياة الحجرية آنذاك القائمة على الصيد والقنص ومصارعة الوحوش التي يمكن أن تهدد الحياة.

تطور العنصر الآدمي فى أعمال المصورين الأسبان :

وتطور العنصر الآدمي بتطور المنظومة الاجتماعية معبرا عنها أيضا وقدمه المصور الأندلسي فى شتى حالاته الحياتية من خلال أعمال الفن الإسلامي.. وباختلاف العصور والأحداث اختلف تناول الفنان له كعنصر مثير ولا زال حتى الآن.

وتناولوه فناني العصر الحديث بصوره ودلالاته المختلفة ولقد آثرت الباحثة دراسة ذلك التطور من خلال أعمال ثلاثة مصورين هم الأشهر فى الفن الأسباني بيكاسو ودالي وميرو وذلك منعا لتكرار الحديث عن أعمال المصورين الأسباني السابق ذكرهم فى الفصل الثانى من هذا الباب. فقدمه بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) فى شكل المهرج وزوجته وطفلها فى لوحة "عائلة المهرج" (١٩٠٥) شكل (٤٠) ، كما قدمه أيضا فى شكل العدو الغاشم المتحصن بالأسلحة والذي يهدد أمن كوريا المتمثلة فى نساءها وأطفالها العرايا فى لوحة " مجزرة كوريا " (١٩٥١) شكل رقم (٤١).

بينما تناولوه دالي فى أعماله بشكل سيرىالى يجنح إلى الغموض متمثلا فى جسد حبرى يجلس على صفحة الماء وتتغمس أطرافه فيها فى لوحة " تحول نارسيس " (١٩٣٦-١٩٣٧) شكل رقم (٤٢)، واختلف تناول خوان ميرو للعنصر الآدمي فصور المرأة فى شكل وحش كاسر مرعب ذو أهداب وأسنان تشبه أسنان التمساح فى لوحة " وجه امرأة " (١٩٣٨) شكل رقم (٤٣).

أما العنصر الحيواني فظهر فى أعمال هؤلاء الفنانين الأسبان أيضا موظفا فاستغله بيكاسو فى لوحته " طبيعة صامتة مع جمجمة ثور صغير " (١٩٤٢) شكل رقم (٤٤) معبرا عن فساد العالم وعن الدمار الذى أصاب بلده

إثر الحرب واستغله دالى فى لوحة " تحول نارسييس " متمثلا فى الكلب المتحجر فى جانب اللوحة لخدمة الجو الأسطورى المسيطر عليها، واستغله ميرو فى لوحة "بستان الحمار" (١٩١٨) شكل رقم (٤٥) لإضفاء روحا تهكمية على الجو العام للعمل فكل ذلك البستان باتساع أفقه وجمال طبيعته لا يملكه إلا حيوان هو الحمار الذى لا يدرك قيمة هذا البستان الخلاب.

عنصر الطبيعة الصامتة فى أعمال المصور الأسباني واختلاف دلالاته:

كما اختلفت الرؤى أيضا عند استخدامهم عناصر الطبيعة الصامتة المختلفة سواء كانت عناصر مكملة أو أنها هى العنصر الأساسى فى العمل فتناوله بيكاسو فى لوحة " طبيعة صامتة مع جمجمة ثور صغير " كعناصر مكملة لإضفاء روح الخراب والدمار المخيمة على العمل استكمالا للحالة التى تضيفها أصلا جمجمة الثور.

كما استخدمها دالى أيضا كعنصر مكمّل للحالة الانفعالية متمثلة فى لوحة " الشطرنج الكبيرة " فى خلفية لوحة " تحول نارسييس " استكمالا للجو الأسطورى المراد التعبير عنه، واختلف تناول ميرو للطبيعة الصامتة عن هاتين الحالتين.

ففى لوحته " طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم " (١٩٣٧) شكل رقم (٤٦) كانت الطبيعة الصامتة هى العنصر الرئيسى فى اللوحة التى تناولها بمجموعة لونية غريبة كانت تشبه بقع الدماء الملونة تعبيراً عن مرارته إزاء الحروب فى تلك الفترة.. كما صور قطعة الخبز بشكل يشبه الجمجمة وهى تعبيراً عن الموت والدمار، ووضع فردة حذاء الجندي الذى قتل فى الحرب الأهلية الأسبانية لإضفاء الحالة المأساوية على جو اللوحة فجاءت طبيعة ميرو الصامتة هنا غير مباشرة وإنما كانت تحمل رموزاً ذات دلالات بعيدة.

توظيف المنظر الطبيعي في أعمال بيكاسو - دالي - ميرو :

ولقد ظهر المنظر الطبيعي أيضا في أعمال المصور الأسباني الحديث ذو دلالات اختلفت وتتنوعت فظهرت في لوحة " المأساة " (١٩٠٣) لبيكاسو ، شكل رقم (٤٧) مكلمة وموحية للحالة الانفصالية التي يعاني منها الزوجان فأضفى على البحر شكل البرودة التي تعاني منها الأسرة معنويا فقام شكل البحر بتجسيدها وتأكيدها مع لون السماء الضبابية ولون الرمال المعتمة.

أما في لوحة " تحول نارسييس " لدالي فظهر المنظر مرعب ذو غموض قابض وظهرت السماء ملبدة بالغيوم والأشياء من حول الأمير نارسييس متحجرة والمياه تعكس حمرة مربية فكان ذلك استكمالا للجو الأسطوري الذي نجح دالي في التعبير عنه.

وقام ميرو باشتغال المنظر الطبيعي الخلاب محاولا المبالغة في جماله واتساعه وصفاء سمائه وتنوع نباته لتأكيد المعنى التهكمي في أن كل ذلك الجمال لا يملكه سوى الحمار مما ساعد على إثراء الفكرة في لوحته "بستان الحمار".

ومن خلال العناصر والمفردات التشكيلية الأسبانية وتعبيراتها المختلفة يمكن الفصل في المدى المتغير لتأثر المصور المصري بها من خلال عدة أمثلة لمصورين مصريين بعثوا إلى أسبانيا وقدموا أعمالا تصويرية بعد فترة البعثة. لذلك سوف يتم رصد التأثير من خلال مجموعة الأعمال قبل وبعد فترة البعثة، ولن يتم الرصد من خلال طرق وأساليب فن التصوير فحسب، وإنما ربما بروح الفن الأسباني المتمثل في اللوحات التصويرية وبعقب التاريخ الأسباني المتمثل في الأساتذة هناك والمجتمع والأماكن والهواء والأحداث.

مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسباني

فى الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

" المرحلة الأولى "

فى الجزء الثانى من هذا الفصل وبعد المقدمة التى احتوت على العناصر الفنية المختلفة التى استخدمها المصور الأسباني فى أعماله، سوف يرد الحديث عن المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا تقريبًا فى النصف الأول من القرن (المرحلة الأولى) لرصد مدى تأثر أعمالهم بفن التصوير الأسباني أثناء فترة الدراسة هناك، وأيضًا فى الفترة التالية لزمى البعثة، وهؤلاء المصورون هم:

- عباس شهدى (١٩١٨ -) .
- عبد العزيز درويش (١٩١٩ - ١٩٨١) .
- عز الدين حمودة (١٩١٩ - ١٩٩٠) .
- رياض سعيد (١٩٣٧) .

عباس شهدى :

ولد فى عام ١٩١٨ وحصل على دبلوم التصوير بمرتبة الشرف من مدرسة الفنون الجميلة العليا التى تتلمذ فيها على أيدى الأساتذة يوسف كامل وأحمد صبرى والفرنسى بيبى مارتان، وشغل عدة مناصب أهمها عميدا لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ونقيبا للفنانين التشكيليين عام ١٩٧٨، أقام عدة معارض خاصة وشارك فى مجموعة من المعارض الجماعية كان من أهمها معرض (إنقاذ أبو سمبل) اليونسكو - القاهرة عام ١٩٦٣، كما شارك فى عدة معارض خارجية أقيمت فى إيطاليا والعراق ونيجيريا والسودان ولبنان والمغرب فى الفترة من عام ١٩٨٣ وحتى عام ١٩٩٥.

وقال عنه الناقد الفنى كمال الجويلى: " اتسمت أعمال الفنان الراحل عباس شهدى بالواقعية الأكاديمية والمقدرة العالية فى التقنية بكل جوانبها سواء فى التكوين أو فى هارمونية العلاقات اللونية وكذلك جزالة اللمسات وتشبعها بالملمس الرصين "(١).

وعلى ما يبدو أن الناقد كان يصف المرحلة الأخيرة فى أعمال الفنان التى اتسمت بالدراسة الواقعية وقوة الأداء اللونى كما فى اللوحة التى صور فيها الفنان صورته الذاتية بعنوان " صورة فى المرآة " شكل رقم (٤٨) لأن ذلك اختلف كلية عن أعماله فى الفترة السابقة لفترة بعثته إلى أسبانيا عام ١٩٦٦ .

ففى لوحته " العائلة " عام ١٩٦٠ شكل رقم (٤٩) لم يكن يتناول أعماله بالإغراق فى الواقعية وإنما يغلب عليها طابعا رمزيا يميل إلى التبسيط وبالرغم من أن الدراسة الميدانية أكدت على سفر عباس شهدى إلى بعثة بأسبانيا إلا أن المرجع الوحيد الذى حصلت الباحثة منه على المادة العلمية بسبب تعثر طرق

(١) www.fineart.gov.eg.

الوصول إلى ورثة الفنان لم يثبت فيه ذلك ولكن على الأرجح وفي كل الحالات أنه سافر إلى أسبانيا ومكث فترة طويلة أكثر من مرة وأقام ثلاث معارض هناك عام ١٩٥٢ وعام ١٩٦٦.

ومن الملاحظ أن الشخصية الرمزية الزخرفية والتبسيط اللوني في أعمال عباس شهدي قبل سفره إلى أسبانيا قد اختلفت بعد عودته وانخرط في واقعية لونية ولمسات أكاديمية غيرت من سمات شخصيته التصويرية الأولى واكتفى بإحداث بعض الزخارف الأندلسية والشخوص الأسبانية في خلفيات أعماله التي صورها في المرحلة الأخيرة بعد عودته من البعثة كما يتضح في صورته الذاتية.

وللتأكيد على ذلك أيضا ملاحظة أسلوبه التقني الذي يختلف عن أسلوبه في صورته الذاتية والذي يظهر في لوحة رسمها قبل ذهابه إلى البعثة والتي بعنوان " فتاة التفاحة " بالألوان الزيتية مقاس ٧٢,٥ × ٥٤ سم، والتي تظهر فيها نفس المعالجات التي ظهرت في لوحة العائلة، ففيها تظهر فتاة جالسة على كرسي برداء أبيض وممسكة تفاحة في يدها، وقد تناول جسد الفتاة بشكل بنائي يعتمد على التضاد اللوني المتحقق في الأخضر والبنى واللذان بعدا تماما عن الألوان الواقعية للبشرة إلا أنهما عبرا عن ذلك الجمود والحزن الذي تشعر به الفتاة في حالتها المنعزلة، شكل رقم (٥٠).

ويختلف هذا الحل التقني عما في لوحته الذاتية التي اهتم فيها بالتجسيد الواقعي الذي يرجع إلى الدراسة الأكاديمية التي تلقاها في أسبانيا والتي كانت تهتم بالدراسات الأكاديمية الأقرب إلى الواقعية في تلك الفترة.

عبد العزيز درويش (١٩١٩ - ١٩٨١):

يعتبر من أبرز من قام بتصوير الوجوه في مصر فكان يستخدم ألوانه بجرأة وحرفية فنية تنبئ بخبرة توحدية مع الخامات التي كان يصور بها، وكان يبرع في إضفاء الحيوية في لمساته حينما كان يصور شخوصه التي وضع فيها صفاتها وأحاسيسها التي تتطبع من تعبيراتها التلقائية مستخدماً الألوان في تجسيمها بدلاً من الظل والضوء بواسطة خامات مختلفة كالباستيل والألوان الزيتية وألوان الجواش.

ومن أعماله لوحة " الفلاح " شكل رقم (٥١) الذي أظهره راسخاً مستقراً شامخاً حتى في لحظات الراحة، تغلب على وجهه ملامح الإصرار والصبر على المعاناة، والقوة حتى في لحظات الحزن من خلال نظرة عينه المتأمل في الفراغ والثاقبة أيضاً، معبراً عن صلابة شخصية الفلاح التي لم تخل أبداً من الأبعاد الإنسانية.

وحيثما رسم المهرج لم تخل تلك اللوحة أيضاً من الأبعاد الإنسانية فأطلق على تلك اللوحة اسم " المهرج الحزين " شكل رقم (٥٢) الذي رسمه في لوحة طويلة واقفاً يستند بيده اليسرى على كرسي خشبي واليمنى يضعها على خصره متأملاً حزناً بالرغم من الألوان المتناغمة في ملابسه اللامعة الكرنفالية.

أما أعماله أثناء بعثته بأسبانيا فلم تتأثر كثيراً بفن التصوير الأسباني ولم تظهر فيها تغييرات كبيرة سوى أنه تخلص من تلك الألوان الكرنفالية التي كان يصوغها حتى في أعماله المفعمة بالحزن.. وأيضاً ظهر اهتمامه بالضوء والظل اللذان حلا محل احتفالية الألوان وظهرت لمسات فرشاته قوية عنيفة تحمل فيما بينها ديناميكية تلحظها العين وثورة داخلية يلمحها الوجدان .. وذلك في لوحته الزيتية التي صور فيها نفسه مرتدياً قبعة، شكل رقم (٥٣) والتي تظهر فيها حالة بناءية صنعها بفرشاته العريضة متأثراً فيها بتقنيات فن التصوير الأسباني

المعاصر له فى فترة بعثته هناك، والتي اعتمد فى بنائها على التضاد بين الضوء والظل لتؤكد بعضها بعضاً، وقد اعتمد فى تلك اللوحة على الخطوط القوية الواضحة بعيداً عن الاحتفالية اللونية التى كانت تميز أعماله، ونجح فى هذه اللوحة فى توجيه نظر المشاهد إلى الوجه (مركز اللوحة) فقام بتشبيعه باللون الأصفر البرتقالى والذى قام بترديده فى قمة القبة التى يرتديها.

كما قام درويش وبراعة متميزة بتصوير لوحة لسيدة بالألوان الباستيلية وبنفس التقنية التصويرية بالألوان الزيتية عالج خامة الباستيل فظهرت قوية كالألوان الزيتية تجعل العين تخطئ فى التفرقة بينها وبين اللمسات الزيتية، وقام بزخرفة الملابس بألوان متألفة ولمسات تتم عن خبرة تصويرية كبيرة، ولم تشغله تلك الزخارف عن إظهار عنصر التجسيد بكفاءة فى الوجه واليد الممسكة بالسيجارة وفى ذات الوقت أضفى لمحة تعبيرية على وجه السيدة التى تنتمى للبيئة الشعبية تشير إلى اللامبالاة وفى نفس الوقت الحيوية والإحساس بالحرية فى الحياة، ولقد بنى درويش هذا العمل على أساس تصميمى متوازن تحققت فيه الديناميكية من خلال لمساته التأثيرية الصاخبة فى الملابس والتي تفاعلت مع العناصر الخطية فى العمل ككل - لوحة " سيدة " شكل رقم (٥٤) .

ومن الواضح فى أعمال درويش أثناء وبعد فترة البعثة أنه قد خضع لدراسة أكاديمية بأسبانيا جعلته ينحى أسلوبه القديم جانباً ليبدأ من جديد ولكنه فى ذلك الأسلوب الأكاديمى المشبع بالتأثيرية والتعبيرية معاً قد أنجز أعمالاً ساحرة.

عز الدين حمودة (١٩١٩ - ١٩٩٠):

ذلك المصور المنمق فى أعماله والمهتم بتفاصيل أزياء شخصياته التى يرسمها والمهتم أيضاً بخلفيات لوحاته وكأنها عملاً فنياً تصويرياً قائماً بذاته.. هدفه الأوحـد هو الأناقة والتجويد فى شتى أنحاء لوحاته عاكساً من خلال ذلك فلسفة خاصة جداً نحو شخوصه التى يرسمها ويحرص على تقديمها فى أحسن أوضاعها بأرقى ملابسها وحليها ومجوهراتها مهتماً أيضاً بالسياق العام للوحة ككل مبتدعاً تجانساً لونياً غير معهود ومحدثاً ديناميكية لونية بتباين المساحات الكبيرة والصغيرة معاً.

ولد عز الدين حمودة فى ٢٣ نوفمبر ١٩١٩ وتخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٤٥ وعين معيداً بها ثم سافر إلى أسبانيا عام ١٩٤٩ لاستكمال دراساته العليا فتأثر هناك بالحضارة الأندلسية واهتم أثناء البعثة بتصوير المناظر الطبيعية التى حملت التعبيرية الواقعية المنظومة فى جو رومانسى رقيق منمق مهتماً فيها بالخطوط السوداء المحدثـة تكوينات متجانسة تعطى تأثير الزجاج المعشق ذو الدرجات اللونية المنسجمة التى استخدمها كخلفيات لشخوصه، ويتضح ذلك فى لوحته التى صور فيها وجه جمال السجيني بالألوان الزيتية عام ١٩٥٣ شكل رقم (٥٤) والتى ظهرت بها نزعة شعبية أحاطت بالسجيني وغلفت بالأسلوب الأندلسى، كما قام بتصوير عدة لوحات لزوجته وابنته وأخريات فى تلك الفترة بارعاً فى كل مرة فى إضفاء شخصية الوجه بتعبيراته التى غالباً ما تؤكد أيضاً حركات الأيدى التى كان يضيف عليها استطالة تحقيقاً للركة والعذوبة الأنثوية، ويتضح ذلك فى لوحته (زينب عبده) شكل رقم (٥٦) والتى اهتم فيها بتفاصيل دقيقة فى ملابس الفنانة وحرص على تنوع الملابس فى تلك اللوحة مراعيات الحسابات الدقيقة للعلاقات

الفنية بين جميع أجزائها محققا من خلال ذلك رسوخاً واضحاً في أعماله في إطار تفهمه لأعماق الشخصية التي يقوم بتصويرها.

وبسبب الفترة التي قضاها الفنان في المكسيك كمستشار ثقافيا في السفارة المصرية هناك قال عنه بعض النقاد المصريون أنه متأثر بفن التصوير المكسيكي، إلا أن الباحثة ترى أن التأثير الأكبر في أعماله يرجع إلى الاهتمام بروح الفن الأسباني بأبعاده المختلفة على مر التاريخ، إلا أن ذكاء حمودة الفني وعمق فكره بالإضافة إلى خبرته الحسية المرهفة، كل ذلك جعله ينجح في صياغة هذا التأثير بأسلوبه الخاص غير المقلد عن غير فهم، وقام بصناعة أسلوبه ذو التقنية الجديدة مستخدما فيه عبق الزخارف الأندلسية وروح التصوير العصري وحساسية الأداء المنمق والمتألق، ويظهر ذلك أيضا في لوحته التي رسم فيها وجه زوجته الحالم ذو الخطوط المبسطة التي ينبعث منها إحساس الرقة والعذوبة في لوحته " زوجة الفنان " شكل رقم (٥٧)، كما قام بتصوير لوحة أخرى لزوجته أيضا ومن خلفها منظرا طبيعيا بدرجات لونية داكنة أحدثت تضادا مع لون البشرة في الوجه واليدين مكمل الإحساس بالرقة والعذوبة ويظهر ذلك في لوحته شكل رقم (٥٨) التي أحدث فيها استطالة للجسد واليدين مهتماً ومؤكداً على الخط الخارجي للشكل باللون الأسود فظهرت زوجته مفعمة بالأنوثة والرشاقة.

إن أعمال عز الدين حمودة التصويرية تحمل في أنحائها رسوخاً معمارياً نابعا من دراسته للعمارة قبل التصوير ، كما تحمل كتلاً نحتية متوازنة تؤكد الإضاءات القوية التي منحت أعماله سمة الشرقية في الوقت ذاته الذي لا يغفل فيه أهمية الخلفية المكمل للحالة التعبيرية التي تظهر على وجوه شخوصه، وفي لوحة رسمها لسيدة بعنوان " سيدة أمريكية " والتي صورها عام ١٩٦٣ بخامة الزيت على التوال، شكل رقم (٥٩) أظهر شخصيته الفنية الفريدة في التمييز والاهتمام بالتفاصيل مستهدفاً جمالاً خفياً يحمل عنواناً للأنوثة المنبعثة

من تعبير وجه تلك السيدة ورسوخها وثقتها التي تؤكد لها حركة يديها، وساعد على ذلك أيضا المهارة التقنية العالية والأداء الذي يحتاج إلى صبر وجهد كبير طوعه حمودة للوصول إلى تلك النتيجة التي أرادها والتي تميز بها، ولقد استطاع أن يؤلف خليطاً من فن عصر النهضة المبكر مع عناصر مختلفة من الفن المصرى وبعض الزخارف الإسلامية والشعبية التي صاغها جميعاً في صياغة لونية مبتكرة أضاف إليها بعض التراكيب اللونية الخاصة به.

وقال عنه الفنان صبرى منصور: " تتميز أعمال عز الدين حمودة بعدم إمكانية حذف اسمه من أى من لوحاته ووضع اسم آخر لأى فنان غربى وذلك لأن أعماله تتسم بالشرقية وتزخر بها الهوية المصرية التصويرية، كما أن المتتبع لأعماله بكل مراحلها يكتشف فيما بينها تطوراً منطقياً لأسلوبه الفنى لا يحمل أى غرابة منذ بداياته وحتى المرحلة الأخيرة فى أعماله حينما اتجه إلى التجريد فكان تجريداً واعياً ينبع من رؤيا تشكيلية واضحة" (١).

لقد كان عز الدين حمودة قادراً على إذابة الثقافات المختلفة التي اضطلع عليها بما فيها الثقافة الأسبانية ولم يسمح للتأثرات الدخيلة أن تطرأ تغييرات غير منطقية على أعماله التصويرية وظل محتفظاً بشخصيته وهويته مستفيداً من كل ما يقع عليه بصره استفادة واعية.

(١) فى اللقاء شخصى تم بين الباحثة وبين د. صبرى منصور ، ٢٠٠٦.

محمد حامد عويس :

ولد فى كفر منصور ببني سويف عام ١٩١٩ والتحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٣٩ مجتازا اختبارات القبول بنجاح وتفوق، اختار قسم التصوير بالمدرسة لتبدأ دراسته الفنية فى ثقل موهبته متخذاً من أفراد عائلته ومن أبناء قريته نماذج لرسومه التى كشفت عن ذلك الحنين الداخلى نحو مناظر الحقول والريف والحدائق والنيل، وقدم كل ذلك فى إطار كان يصبو إليه ونجح فى تحقيقه من حيث الإجابة والصناعة والحرفية التى أراد ثقلها بالاحتكاك بالمتقنين محاولاً تنمية فكره الذى أدرك جيداً أنه سر نجاح المصور المتمكن من أدواته، وقام يصور أعمالاً كثيرة معبراً فيها عن الأرض والشرائح المجتمعية المختلفة والمنظومة الاجتماعية بأحداثها مهتماً فيها بالحياة الشعبية على وجه الخصوص.

تخرج الفنان فى المدرسة العليا للفنون الجميلة عام ١٩٤٤ وكان قد تتلمذ فيها على أيدي أحمد صبرى ويوسف كامل متشرباً قواعد وأصول التشكيل الفنى القوى ودقة التشريح والمعالجات الفنية الجمالية وكلاسيكية تكوين العمل الفنى التى أضاف إليها هو نفسه بلاغته التعبيرية الخاصة ورؤيته الفلسفية وفكره الخيالى المتقد وأخذ يطور طريقة تناوله للأشكال التى اتخذت طابعاً صريحاً.

سافر حامد عويس إلى عدة أماكن منها إنجلترا وفرنسا وألمانيا والنمسا للتعرف على الحركة الفنية الأوروبية المعاصرة، كما حصل على منحة دراسية إلى أسبانيا ومكث فيها ثمانية عشر شهراً أقام خلالها معرضين فى مدريد وبرشلونة عام ١٩٦٧.

وقال عنه النحات الألمانى " فريتس كريمير " فى مقدمة كتابه عن فن عويس عام ١٩٦١ " إن فن محمد عويس بجانب ما يحمل من صفات إنسانية

عالمية، إلا أنك حين ترى لوحته، تؤمن أن صانعها لا بد وأن يكون من مصر، وذلك لما تزخر به هذه الأعمال من سمات شعب مصر وأمانيه^(١).

ولقد مرت أعمال الفنان بمرحلتين قبل فترة البعثة حيث انتقل خلالهما من التصوير بمجموعة محددة من الألوان (البنى والأسود) إلى التعبير اللوني محدثاً توازناً حرفياً بين فنتازيا اللون ودراما اللوحة التي تعتمد على صرحية الأشكال السابحة في جو تعبيرى حالم.

أما عن التغيرات التي حدثت في أعمال الفنان حامد عويس بعد عودته من البعثة فلم تكن كبيرة فلقد ظل محتفظاً بروحه التصويرية ولمساته التعبيرية الزخرفية إلا أنه اهتم بالمعالجات الواقعية في الصور الشخصية، كما قام بتبسيط الخلفيات والاكتفاء بالمعالجات الزخرفية في الملابس فقط، واختفى التضاد اللزنى في وجوه شخوصه وأخذ يعطى الوجوه حقها في الناحية البنائية.

ويتضح ذلك من خلال مجموعة من أعمال الفنان قبل فترة البعثة وبعدها، ففي لوحته التي رسمها بعنوان " وجه " عام ١٩٤٩ شكل رقم (٦٠) اهتم بالزخرفية في الخلفية وقام بتبسيط المعالجة في الوجه والشعر والملابس، كما يتضح ذلك أيضاً في لوحته التي رسمها لفتاة تغزل أنجزها في نفس العام، شكل رقم (٦١) والتي فيها تظهر الخلفية موضوعاً قائماً بذاته يتكامل في أجزائه مع الجو العام لفتاة الغزل، كما تظهر تلك التجريدات الزخرفية والنظرة الرمزية المعبرة في لوحة رسمها لزوجته عام ١٩٥١ شكل رقم (٦٢)، كما يظهر ذلك التجريد أيضاً في لوحة رسمها للدكتور مصطفى سويف عام ١٩٦١ شكل رقم (٦٣) ولكن مضافاً إليه شكل الكرسي الذي يجلس عليه ومجموعة الكتب في خلفية اللوحة متكاملة مع الزخارف في الأرضية، ثم أصبح متجهاً في أعماله إلى التدريجات اللونية الأقرب إلى الواقعية والتي تتميز بالقوة مبسطة في خلفيات

(١) تحقيق صحفى بمجلة نصف الدنيا أجراه د. محمد الناصر مع الفنان حامد عويس.

الصور الشخصية ويتضح ذلك فى بعض أعمال أنجزها بعد فترة البعثة مثل لوحته التى صورها عام ١٩٧٣ بعنوان " سلوى ابنة الفنان" شكل رقم (٦٤)، والتى اكتفى فيها بزخارف مبسطة جدًا فى ملابس الفتاة مراعىا الدقة فى رسم الملامح وإعطاء المشاهد انطباع الفتاة المشوب بالحزن والتأمل، وعن لوحته "الفتاة والبيانو" والتى صور فيها ابنته أيضا عام ١٩٧٤ شكل رقم (٦٥)، فلقد أظهر فيها عويس براعته وجزالة خبرته التصويرية فحقق عنصر الإبهار الخطى واللونى والتعبيرى ولم يستغن أبداً عن الناحية الزخرفية التى عهدا المشاهد فى أعماله.

وبعد عام العبور والانتصار أنجز لوحة " العبور " عام ١٩٧٤ شكل رقم (٦٦) وعبر فيها بكل جسارة عن فرحته بالنصر وفخره بالجندى المصرى الذى عبر بالمنجل والشوكة والمصانع والتطور التكنولوجى وليس فقط بالأسلحة والآلات الحربية.. واستطاع أن يصور الجندى المصرى ضخماً شامخاً مسيطراً على سماء وأرض بلاده ومحققاً لها المستحيل فى تحدٍ وصبر.

لقد أظهر عويس فى أعماله فى تلك الفترة اعتزازه بمصريته واهتمامه بالحفاظ على هويته بالرغم مما تلقاه فى سنوات الدراسة فى أسبانيا وبالرغم من اضطلاعه المستمر واتساع آفاقه الثقافية وانفتاحه على العالم.

ولقد قال عنه الناقد الأسبانى كارلوس أريان : " إن أعمال عويس بسيطة ومتراصة ومتوازنة دون مبالغات، ولمسات فرشاته صريحة وفيها تماسك، ولقد أسعدنا أن نتذوق بصورة مباشرة لوحات هذا الفنان الذى يعبر بصدق عن بلده"^(١).

(١) مرجع سابق.

محمد رياض سعيد :

مواليد القاهرة عام ١٩٣٧ تخرج من الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٤ ثم حصل على شهادة الأستاذية فى الفن من أكاديمية سان فرناندو بأسبانيا عام ١٩٧٦ كما حصل من هناك أيضا على عدة دبلومات تخصصية فى مجال التصوير الحائطى والترميم والجرافيك، وشغل عدة مناصب فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وأقام عدة معارض خاصة بأسبانيا فى الفترة من ١٩٧٣ وحتى ١٩٨٦، كما شارك فى عدة معارض محلية فى الفترة من ١٩٦٤ وحتى ١٩٩٥ بالقاهرة والإسكندرية وعدة معارض دولية بأسبانيا وفرنسا والإسكندرية وألمانيا ويوغسلافيا والبرازيل فى الفترة من عام ١٩٧١ وحتى ١٩٨٥.

أما عن أعماله فشأنها شأن أعمال عباس شهدى من حيث الاختلاف الكبير بين مرحلتين كانت الأخيرة هى الإغراق فى الواقعية والتأثر بالتناول الأكاديمى للعمل بالرغم من أن المرحلة الأخرى تصنف تصنيفا سيرياليا لا يمت إلى الواقعية بأى صلة، ونظرا لتعثر اللقاء مع الفنان فتلك المرحلة السيريالية لم تصل الباحثة إلى معلومات قاطعة عنها بشأن فترة إنجازها أقبل البعثة إلى أسبانيا كانت أم بعدها ولكن المتأكد منه أن اللوحتان الواقعتان شكل رقم (٦٧)، (٦٨) كانتا أثناء فترة البعثة لأنهما لسيدتان أسبانيتان، أما عن الفترة السيريالية فتظهر فى لوحتان أخريان شكل (٦٩، ٧٠) لم تجد الباحثة لهما عنوان على شبكة الإنترنت، ولكن استنتجت الباحثة فترة إنجازهما من خلال المادة العملية المدرجة عن الفنان والتي تقول بأن سمات أعماله فى البدايات كانت سيريالية الفكر والتقنية^(١).

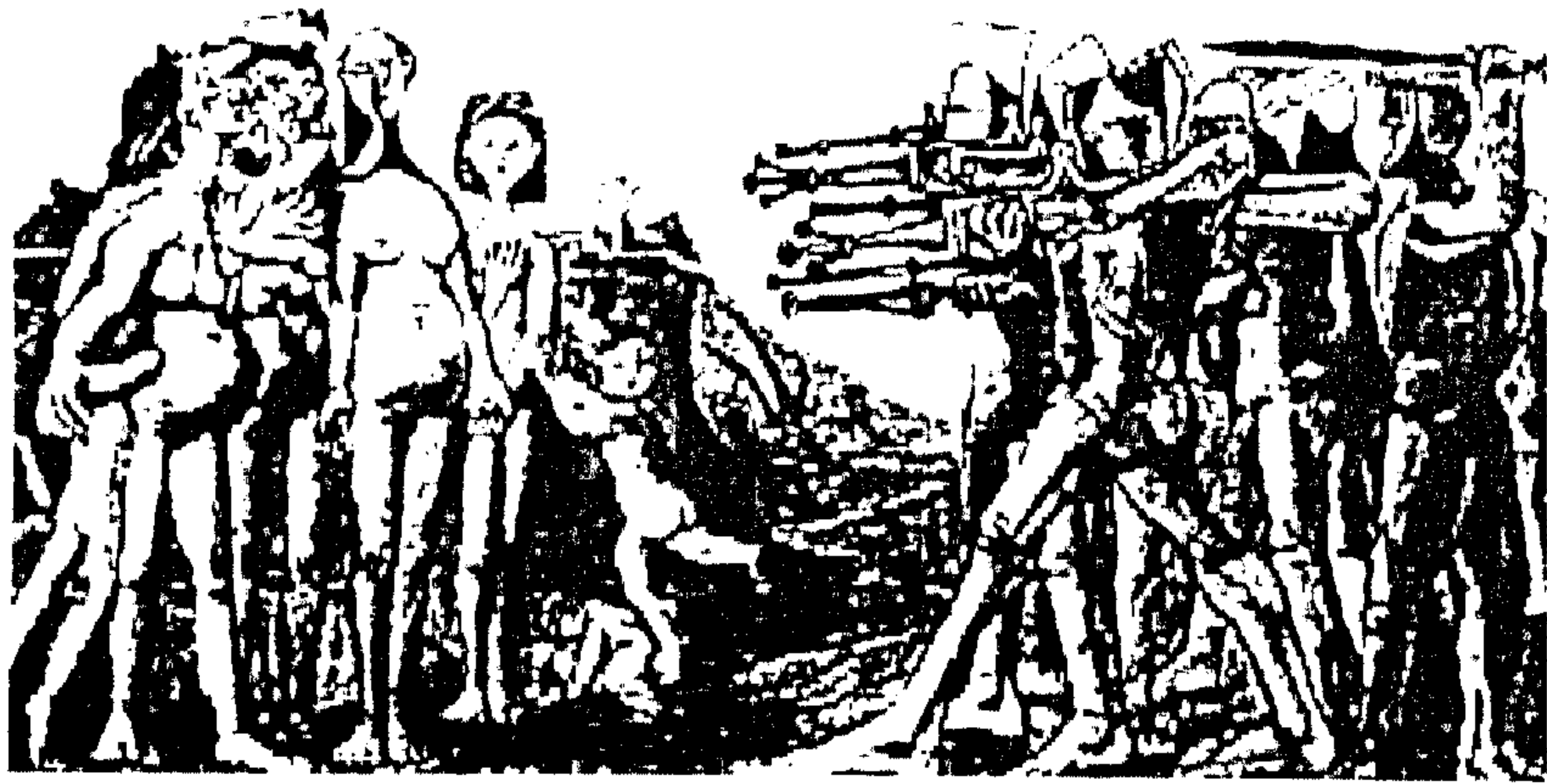
(١) www.fineart.gov.eg.

ويبدو أن دراسة الفن في أسبانيا في تلك الفترة اتسمت بالعودة إلى الأكاديمية مما اضطر الفنان رياض إلى تصوير تلك الأعمال الواقعية والتي اهتم فيها بالتفاصيل الدقيقة للملابس والوجوه والشعر إلا أن ذلك كان قد أفقده عناصر شخصيته المصرية التي لم تظهر في عناصر تلك الأعمال.



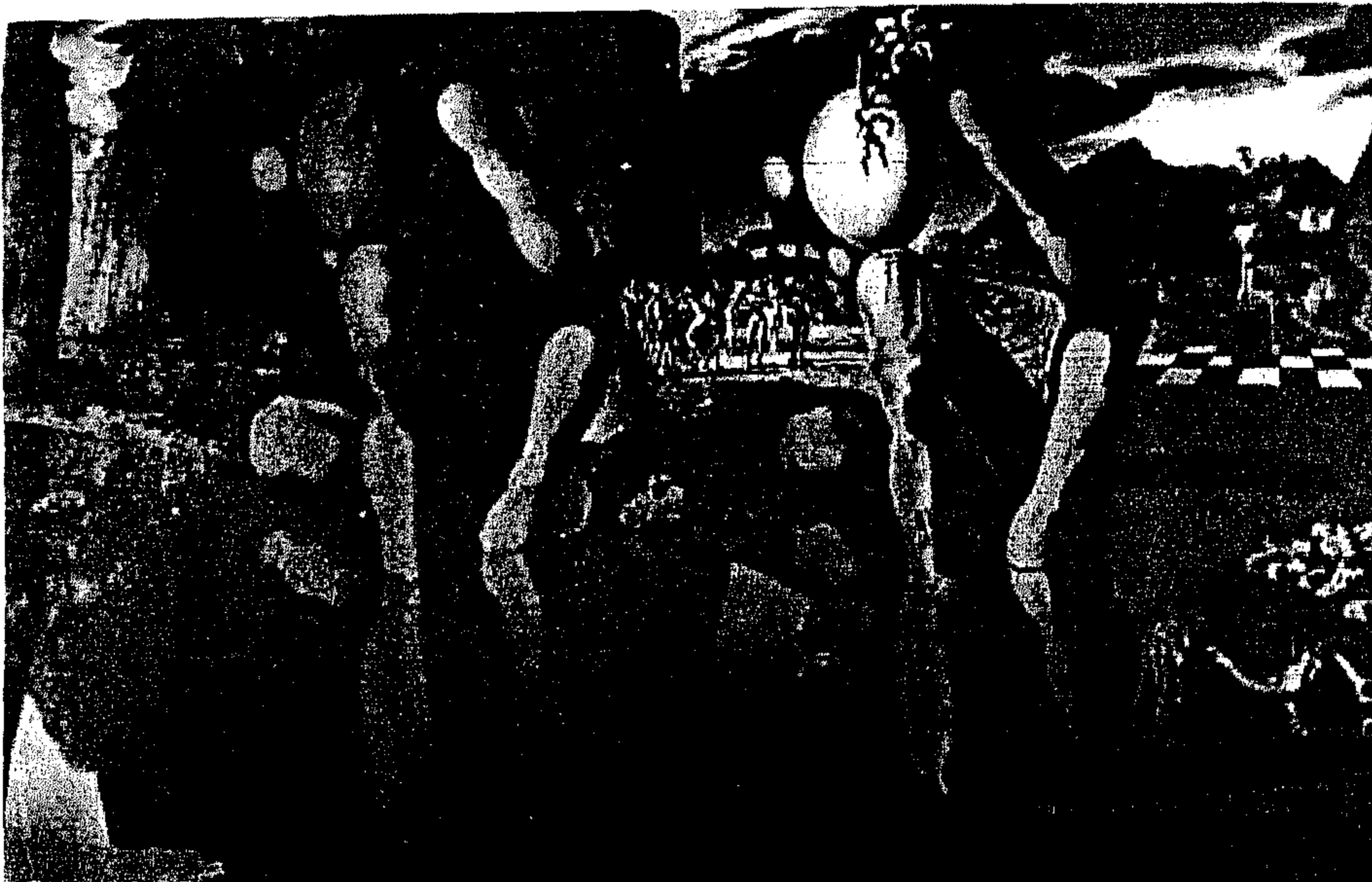
شكل رقم (٤٠)

عائلة المهرج - بيكاسو، ١٩٠٥



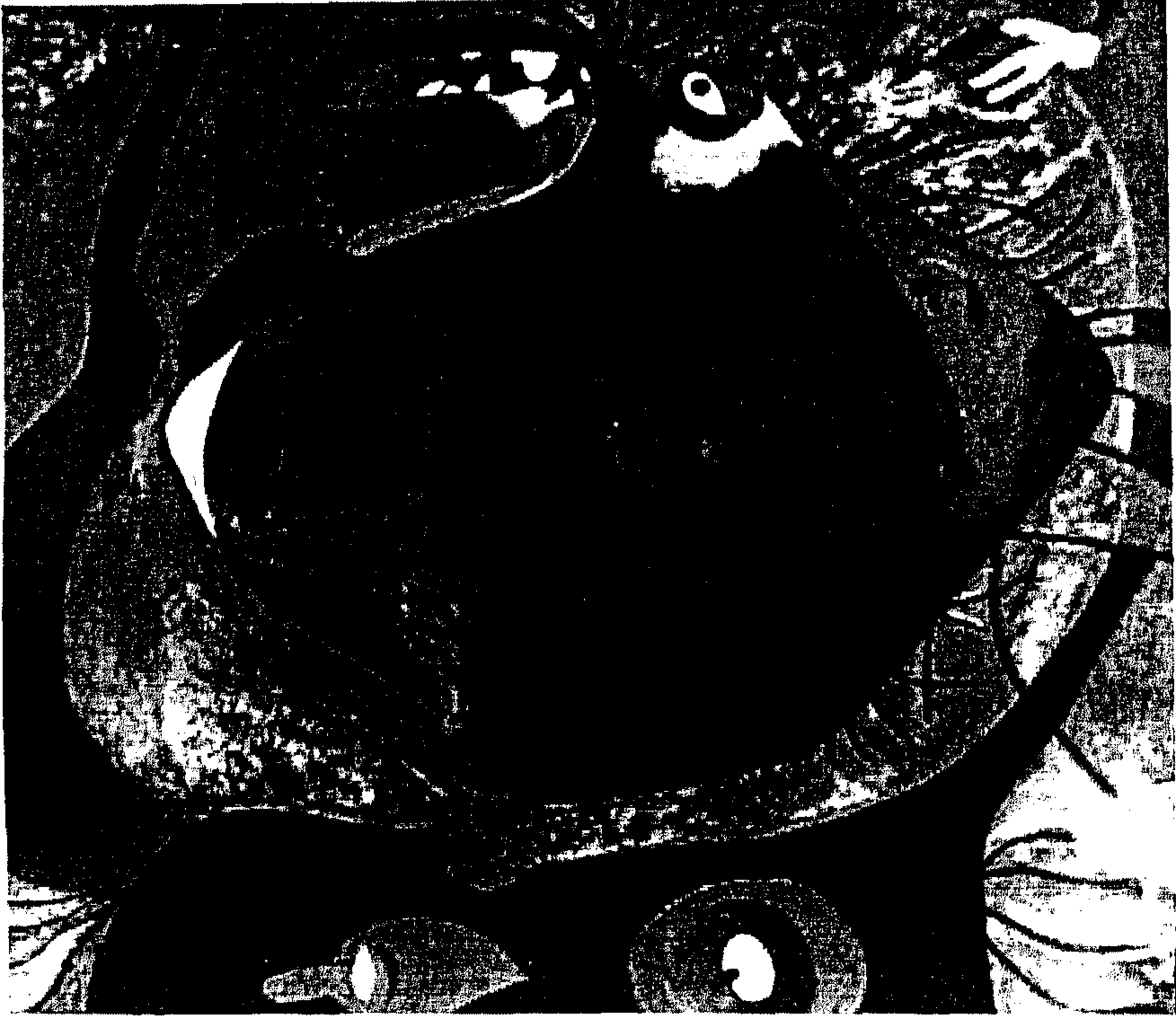
شكل رقم (٤١)

مجزرة كوريا - بيكاسو، ١٩٥١

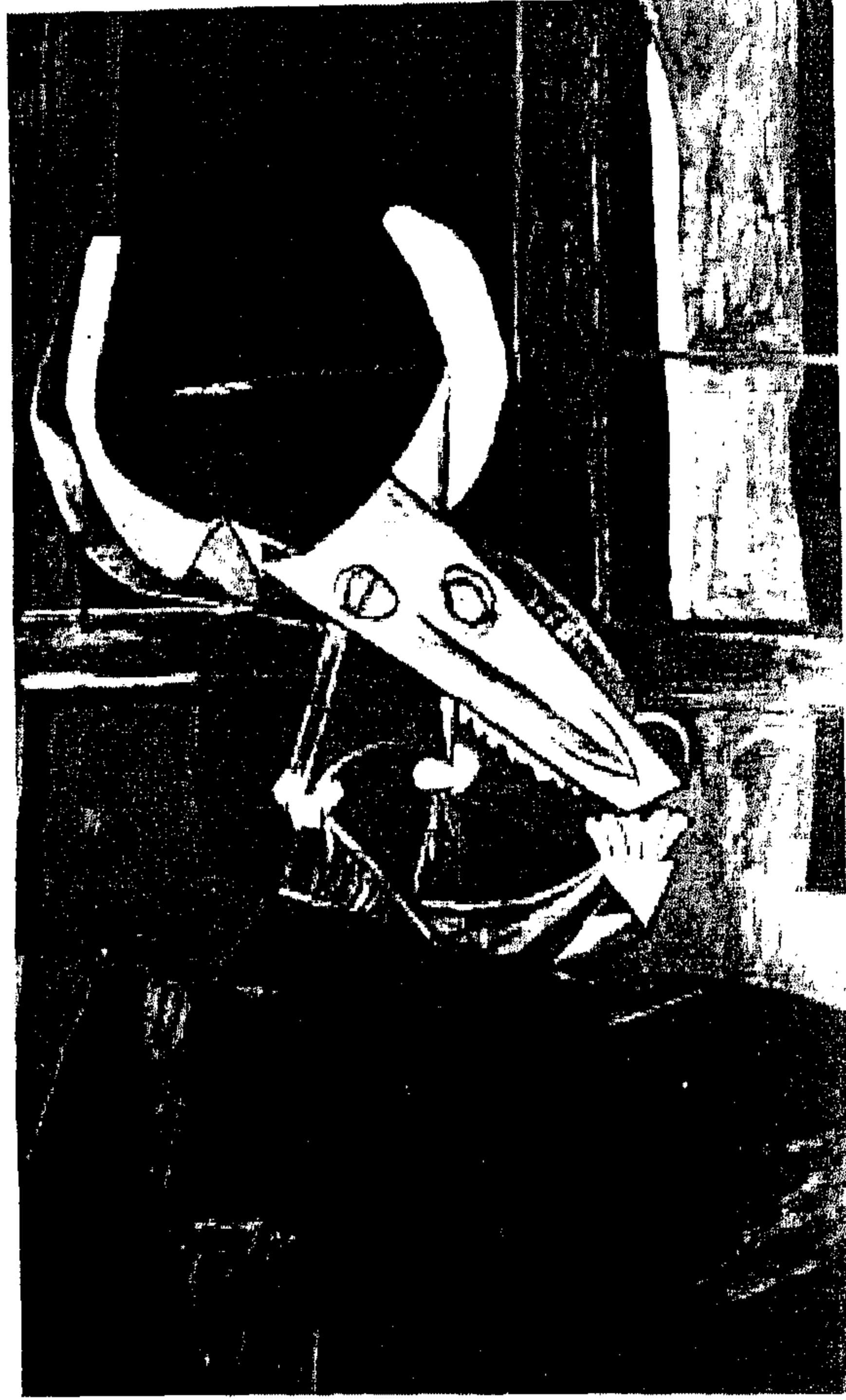


شكل رقم (٤٢)

تحول نارسييس - دالي، ١٩٣٦-١٩٣٧

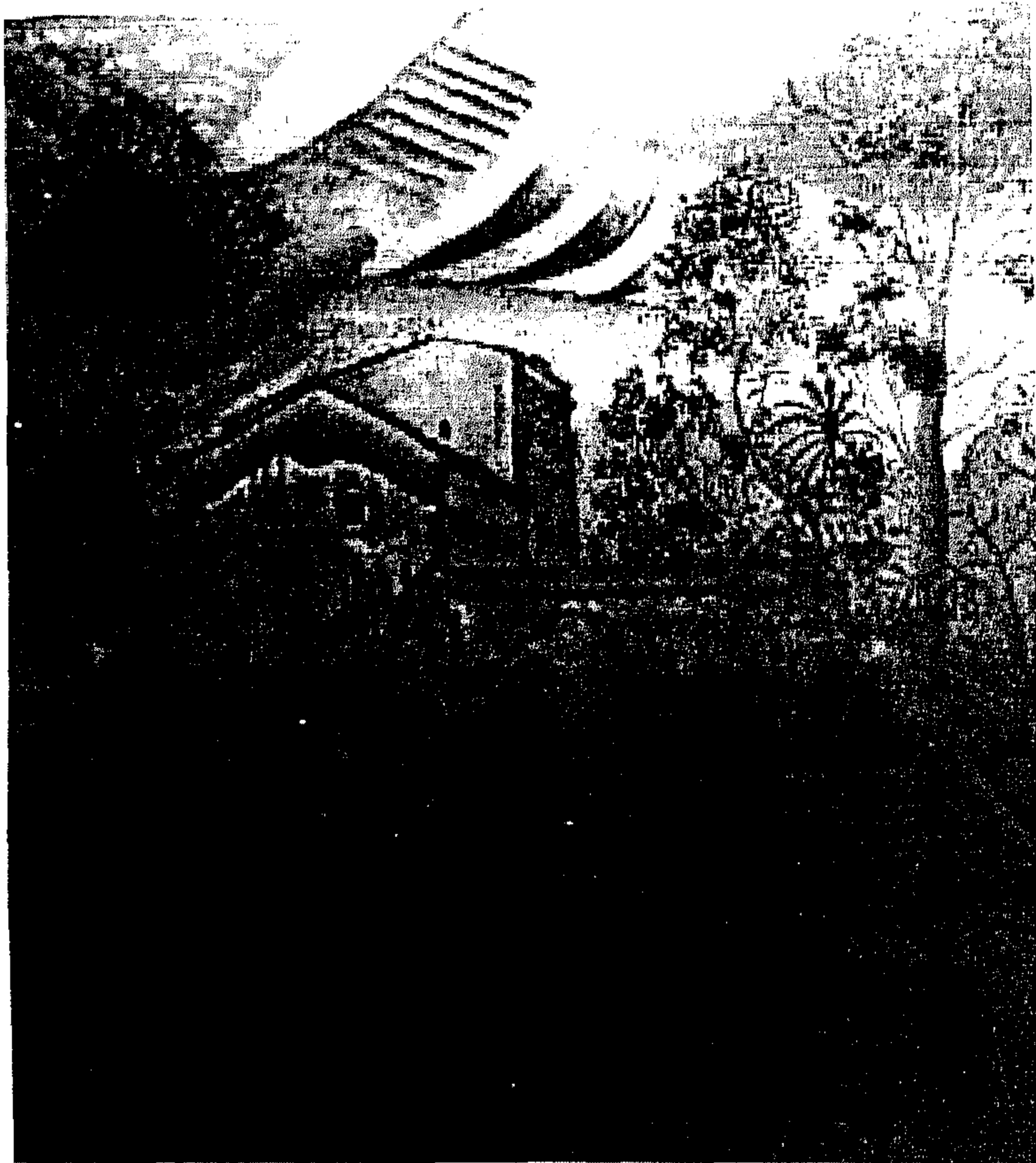


شكل رقم (٤٣)
وجه امرأة - ميرو - ١٩٣٨



شكل رقم (٤٤)

طبيعة صامته مع جمجمة ثور صغيرة - بيكاسو، ١٩٤٢



شكل رقم (٤٥)

بستان الحمار - ميرو، ١٩١٨

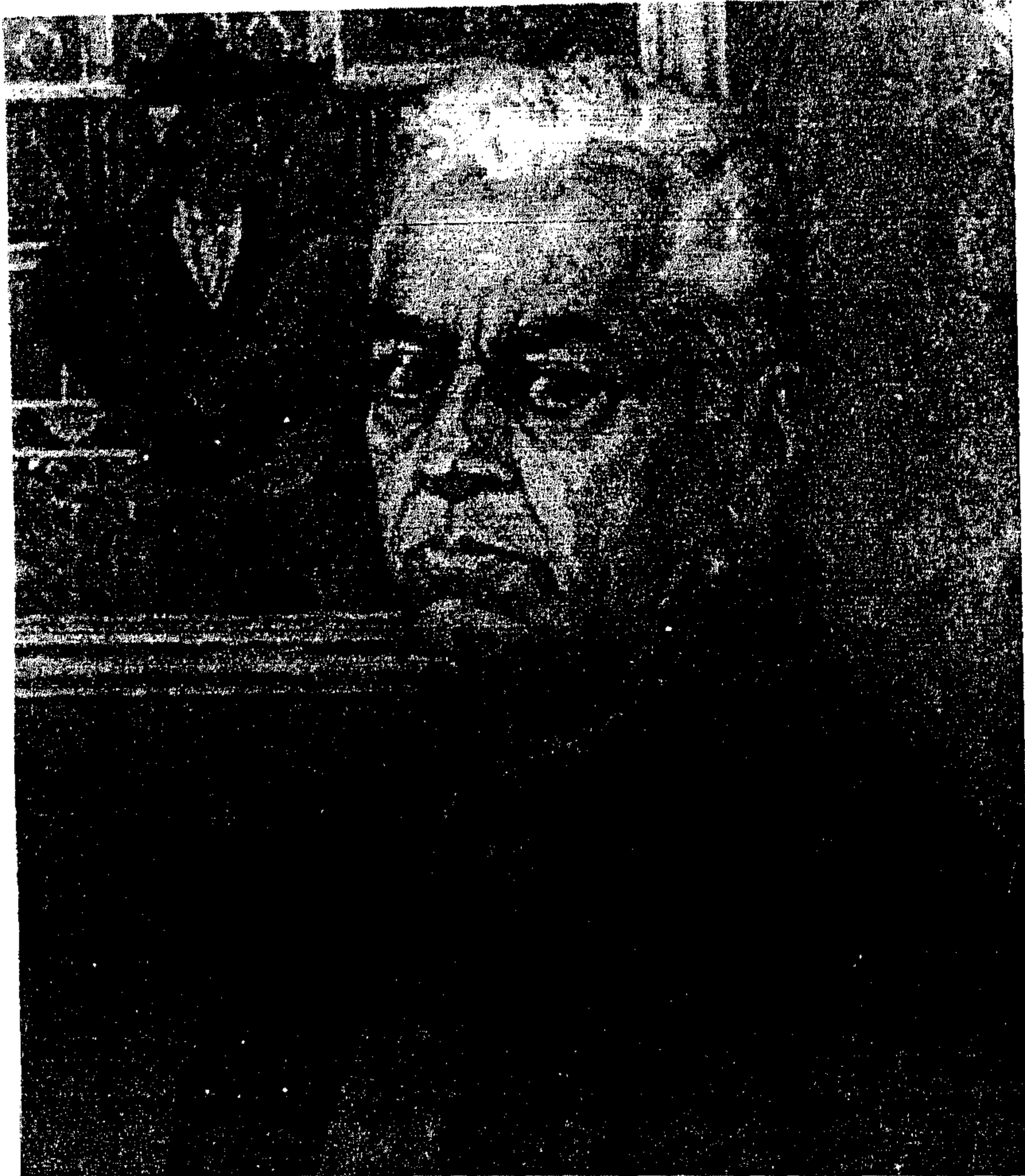


شكل رقم (٤٦)

طبيعة صامتة مع فردة حذاء قديم - ميرو، ١٩٣٧



شكل رقم (٤٧)
المأساة - بيكاسو - ١٩٠٣

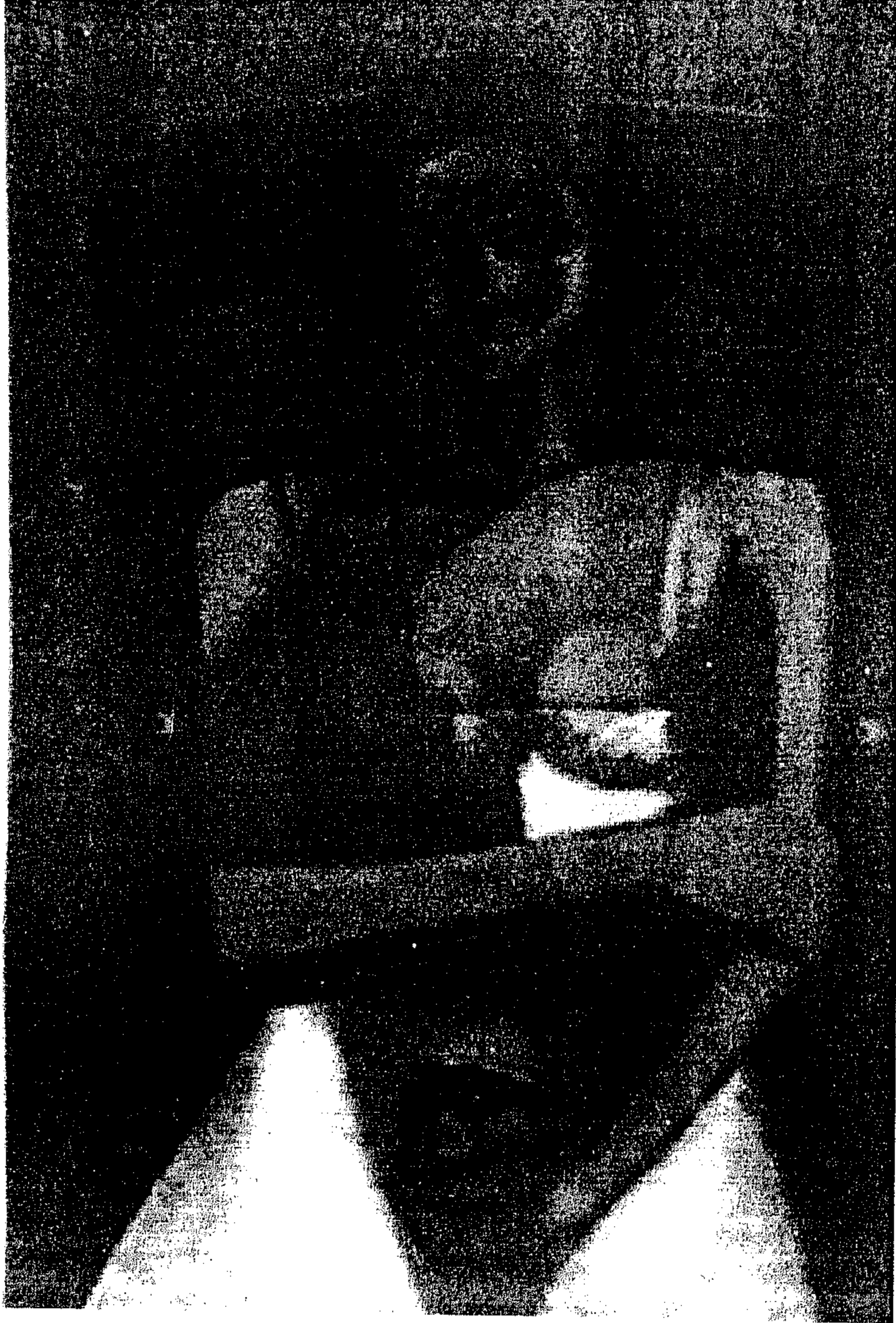


شكل رقم (٤٨)
صورة في المرأة - عباس شهدي



شكل رقم (٤٩)

العائلة - عباس شهدي، ١٩٦٠



شكل رقم (٥٠)
فتاة الفتاحة - عباس شهدي



شکل رقم (۵۱)
فلاح - عبد العزيز درویش



شكل رقم (٥٢)

المهرج الحزين - عبد العزيز درويش



شكل رقم (٥٣)
صورة ذاتية - عبد العزيز درويش



شكل رقم (٥٤)

سيدة - عبد العزيز درويش



شكل رقم (٥٥)
جمال السجيني - عز الدين حمودة



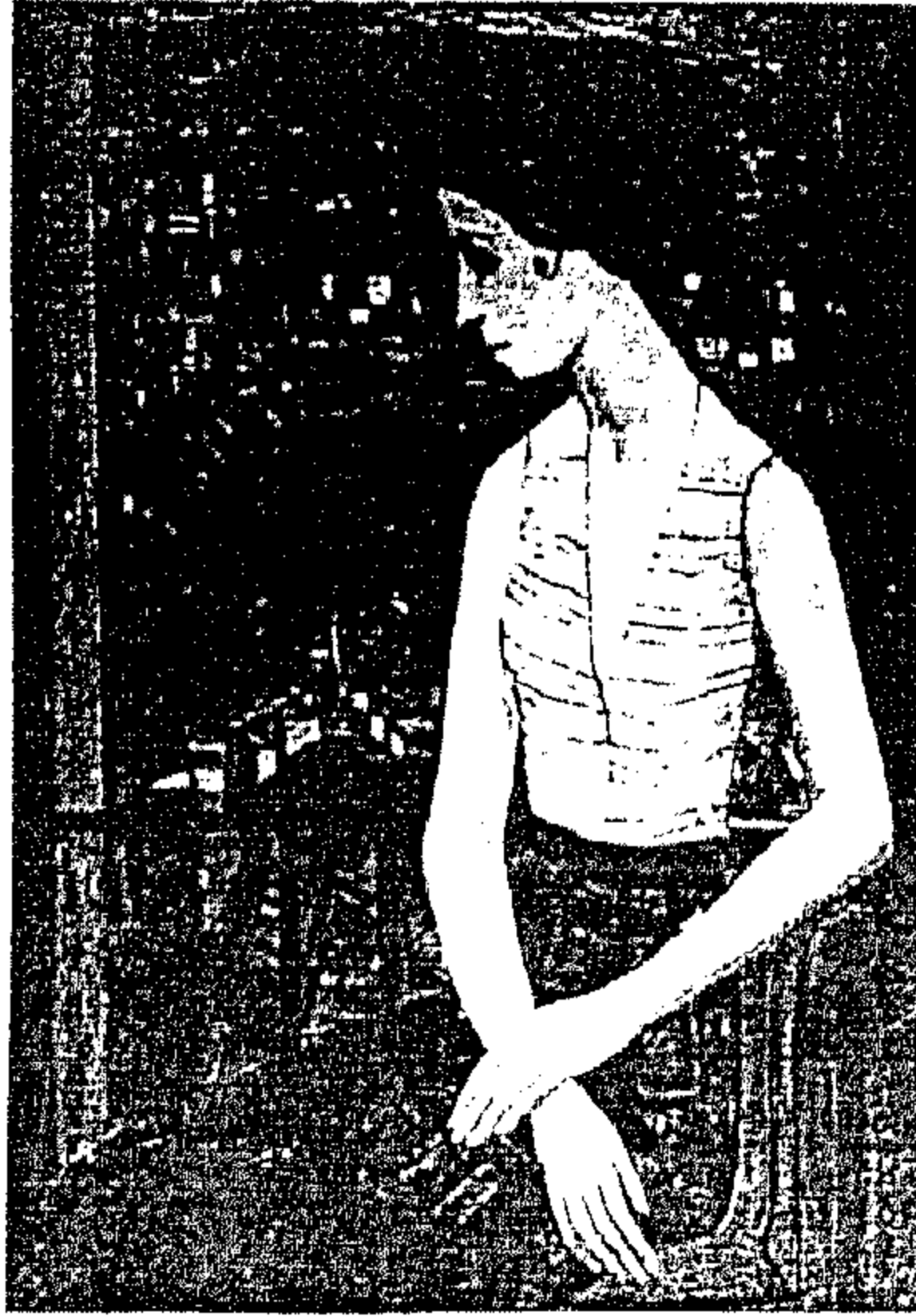
شكل رقم (٥٦)

زينب عبده - عز الدين حمودة، (٦٢ - ١٩٦٣)



شكل رقم (٥٧)

زوجه الفنان - عز الدين حمودة



شكل رقم (٥٨)

زوجة الفنان - عز الدين حمودة



شكل (٥٩)

سيدة أمريكية - عز الدين حمودة



شكل رقم (٦٠)

وجه - حامد عويس، ١٩٤٩، ٥٠ × ٤٠ سم



شكل رقم (٦١)

فتاة تغزل - حامد عويس، ١٩٤٩



شكل رقم (٦٢)

زوجة الفنان - حامد عويس - ٣٥، ١٩٥١ × ٢٨ سم



شكل رقم (٦٣)

د. مصطفى سويف - حامد عويس - ١٩٦١،

١٠٥×٧٦ اسم



شكل رقم (٦٤)

سلوي ابنه الفنان - حاد عويس - ١٩٧٣

٣٢×٣٤سم



شكل رقم (٦٥)

الفتاة والبيانو (ابنه الفنان) حامد عويس - ١٩٧٤

٢٠x٧٥ اسم



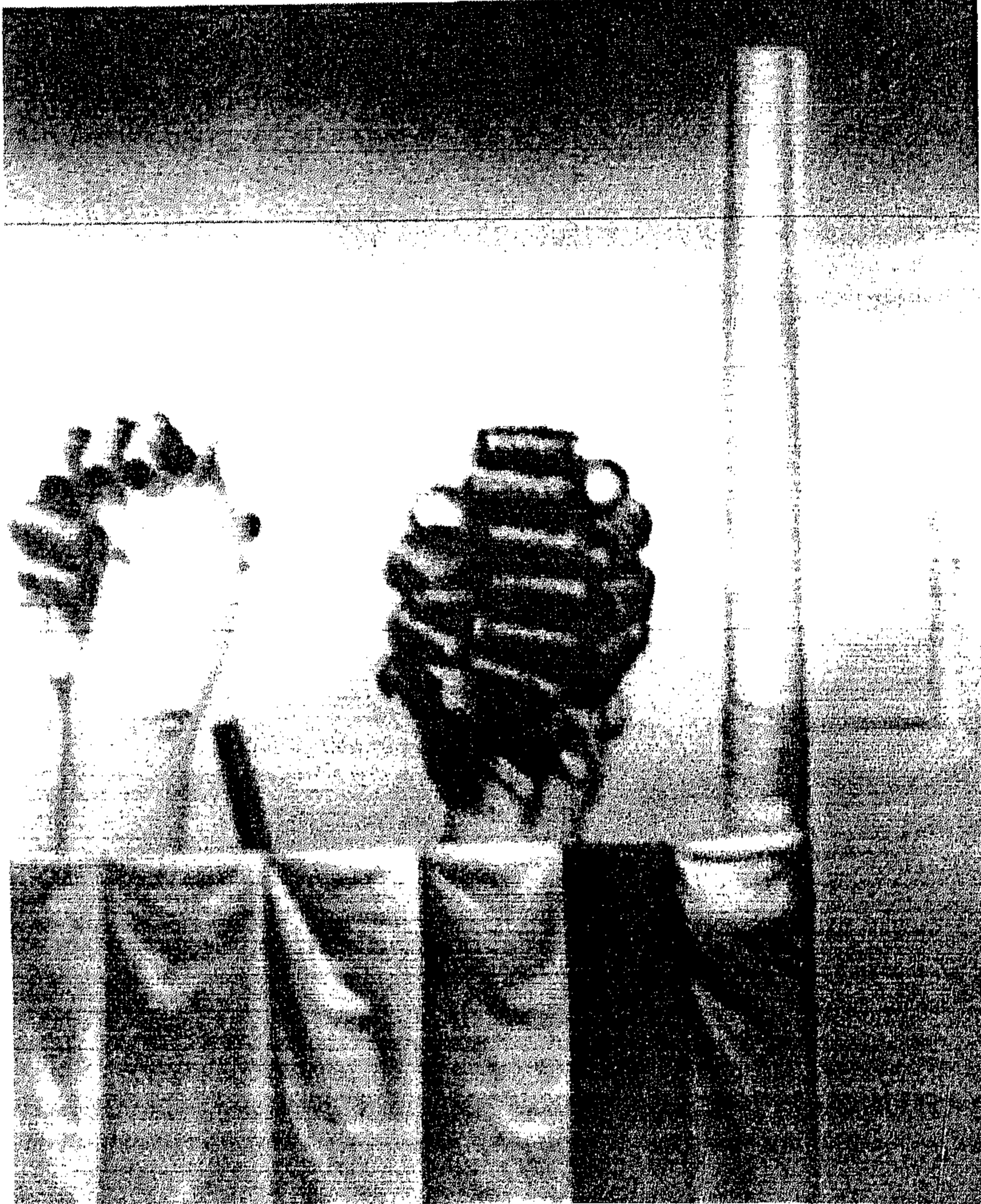
شكل (٦٦)

العبور - حامد عويس ١٩٧٤



شکل رقم (٦٧)

رياض سعيد



شكل رقم (٦٨)

رياض سعيد



شكل رقم (٦٩)
سيدة أسبانية - رياض سعيد



شكل رقم (٧٠)
سيدة أسبانية - رياض سعيد

الباب الثالث

مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسباني

فى الفترة من (١٩٠٠ – ٢٠٠٠)

"المرحلة الثانية"

استكمالا للحديث عن المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا والذين سبق عنهم الذكر بداية من عباس شهدى، درويش ، عز الدين حمودة، حامد عويس ورياض سعيد والذين بعثوا إلى أسبانيا تقريباً فى النصف الأول من القرن العشرين وعادوا محملين ببعض التأثيرات التى جدت على أعمالهم باستثناء عز الدين حمودة وحامد عويس اللذان قدرا على تطوير أعمالهم تطويراً منطقياً تبعاً للانفتاح الثقافى والفنى الذى تعرضوا إليه أثناء فترة البعثة والتى كانت فيها أوروبا قد بحثت فى جميع أنواع الفنون وتوالت عليها كل أساليب المدارس الفنية المختلفة فكانت فتية مبهرة تشعر زائرها أو الدارس فيها بانعدام وزنه وسط كل التوازنات المثيرة بها، فمنهم من كان يقف فوق أرض صلبة صامدا بجذور فنه، ومنهم من أثر السلامة وقرر الاستناد إلى حائط الواقعية التى يعرض فيها قدراته الساعدية دون قدرته الفكرية..

فاتخذ كل من درويش، وعباس شهدى، ورياض سعيد طريق السلامة مستغرقين فى الواقعية ومهتمين بعنصر التجسيد اللونى ومتخلين عن عناصر هامة كانت تميز أعمال كل منهم.

فتخلى عبد العزيز درويش عن ألوانه الكرنفالية التى كان يستخدمها حتى فى لحظات التعبير عن الحزن، وتخلى عباس شهدى عن التلخيصات البنائية لشخصه ، كما تخلى رياض سعيد عن فكره السيرىالى وأدائه المبسط ولجأ إلى حرفية الأداء والاهتمام بالتفاصيل.

أما فى هذا الباب فسوف يرد الحديث عن المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا فى النصف الثانى من القرن من خلال رصد مدى تأثيرهم بالفن الأسبانى أثناء فترة دراستهم هناك، ومدى حفاظ كل منهم على هويته المصرية فى أعماله التصويرية من خلال إدراكه عناصر هامة جداً وغزيرة فى الفن

المصري منذ عصر الكهوف وحتى نهاية العصر الإسلامى، وسوف يتم ذلك
الرصد من خلال عدة نقاط:

١. خصائص الأسلوب الفنى للفنان فى أعماله التى أنجزها قبل فترة البعثة.
 ٢. الدلالات المختلفة والرموز التى تحملها عناصر الفنان فى أعماله قبل
فترة البعثة.
 ٣. التغيرات التى طرأت على الأسلوب الفنى للفنان فى أعماله أثناء وبعد
فترة البعثة.
 ٤. العناصر التى تأثر فيها الفنان بعناصر التصوير الأسبانى فى أعماله
أثناء وبعد فترة البعثة.
 ٥. مدى التشابه بين أعمال المصور المصرى أثناء وبعد فترة البعثة
وأعمال قرينه الأسبانى الذى عاصره فى نفس الفترة.
- وسوف يتم تطبيق تلك النقاط المحورية ضمناً على أعمال كل مصور على حده
بداية بالفنان مصطفى عبد المعطى (١٩٣٨)
- صبرى منصور (١٩٤٣)
- أحمد نوار (١٩٤٥)
- محمد عبد المنعم (١٩٦٥)

مصطفى عبد المعطى

ولد بالإسكندرية فى عام ١٩٣٨ ، تخرج من كلية الفنون الجميلة قسم التصوير عام ١٩٦٢ بالإسكندرية وحصل على درجة الماجستير فى الفنون عام ١٩٧٢ وعلى درجة الأستاذية فى الفنون من أكاديمية سان فرناندو جامعة مدريد والمعادلة لدرجة الدكتوراه التى تمنحها الجامعات المصرية عام ١٩٧٧ وحصل على دبلوم التصوير الجدارى من أكاديمية سان فرناندو جامعة مدريد أسبانيا عام ١٩٧٧ حصل على دبلوم الترميم فى التصوير الزيتى من أكاديمية سان فرناندو جامعة مدريد أسبانيا فى عام ١٩٧٧ ، عضو مؤسس لجماعة التجريبيين التى كونت عام ١٩٥٨ من الفنانين السكندريين " محمود عبد الله " و" سعيد العدوى " ، عين عضواً للمؤتمر العالمى للفنون المعاصرة فى فينيسيا واختير نائباً لرئيس المؤتمر عام ١٩٨٥ ، وعضو نقابة الفنانين التشكيليين ، وعضو أتيليه الإسكندرية ، وعضو المجالس القومية المتخصصة ، ولقد عمل بهيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ، كما عمل وكيل وزارة الثقافة والمشراف العام على المركز القومى للفنون والآداب (والذى تحول إلى المركز القومى للفنون التشكيلية) منذ عام ١٩٨٠ وحتى عام ١٩٨٨ ، شغل منصب وكيل أول لوزارة الثقافة ورئيساً للأكاديمية المصرية للفنون بروما منذ عام ١٩٨٨ وحتى عام ١٩٩٦ .

أقام الفنان مصطفى عبد العال عدة معارض محلية ودولية فى القاهرة والإسكندرية وأسبانيا وإيطاليا ، وقام بإنتاج متفرد مميز بمذاق جمالى شديد الخصوصية ساهم فى بلورة التشكيل المصرى المعاصر . فالمنتبع لإنتاجه الفنى منذ بدايته يدرك أنه مهموم بقضايا التشكيل من خلال بصيرة تؤكد على جديته ومثابرته للكشف عما وراء العناصر والأشكال البيئية التى تتضمنها أعماله والتى لعبت دوراً مهماً ومؤثراً فى إضفاء صفة البلاغة على أسلوبه الفنى المدعم بالسبغ الثقافى فتكويناته قائمة على مجموعة من العلاقات التناغمية بين الأشكال

فى بنائيات تزيينية تعبيرية . فالفنان مصطفى عبد المعطى يجيد مهارة تقديم منظومات بصرية مصاغة بمنطق معاصر تثير فى المشاهد رؤية من البيئة المحلية ذات المناظر المرتبطة بالتاريخ الحضارى طويل الأمد ويظهر ذلك فى إحدى لوحاته شكل رقم (٧١) والبعض الآخر يحلق بنا فى عالم الفضائيات اللانهائى والاتصالات الكونية، وقال عنه د. حمدى عبد الله: " إن أعماله تثبت فىنا موجات حسية بسهولة ويسر، نظراً لما يمتلكه الفنان من براعة استخدام وسائط التعبير وأيضاً لمدى ارتباطه وانغماسه بصدق فى موضوعات تعبيرية والتي تملك كيانه، ويخطئ الكثيرون عندما يصفون أعماله بين الفنانين التزيينيين دون التعبيريين فهو من وجهة نظرى يملك ناصيتى التزيين والتعبير معاً بكفاءة نادرة فأعماله تخاطبنا وتمتعنا بصرياً وتترك فىنا أيضاً أثراً تعبيرياً يظل عالماً بالوجدان "(١).

وعن انفعاله الوجدانى فى فترة النكسة فتلخص فى عدة أعمال أنجزها الفنان عام ١٩٦٧ ومنها لوحة " الدبابة " شكل رقم (٧٢) وفيها تظهر نفس تنغيماته اللونية وأساليبه التقنية التى قام بتوظيفها لخدمة موضوع مأساة الحرب فى مشهد تصرع فيه تلك الدبابة الخربية مجموعة من البشر والطيور البرية وتدنس أجسادهم بعجلاتها السوداء ، أما عن أعماله فى الفترة بعد عودته من البعثة الأسبانية فلقد ظلت تحتفظ بذلك الفكر الزخرفى التعبيرى والأسلوب الهندسى إلا أنه قد أضفى عليه نوعاً من التبسيط التقنى والخطى.

كما أن المساحات اللونية أضحت غير متداخلة وغلبت فيها نسبة الفراغ حول الأشكال التى تسبح فيه، ويظهر ذلك فى لوحته شكل رقم (٧٣) التى أنجزها فى فترة الثمانينات، وأيضاً لوحته شكل رقم (٧٤) والتى أنجزها فى نفس الفترة وتظهر فيها التنوعات الخطية واللونية التى تقترب من التسطیح

(١) www.fineaArt.gov.net.

والتبسيط المحملان بالانفعال الوجداني المنطلق من تناغمات لونية خاصة بالفنان قام من خلالها بتطوير أسلوبه تطويراً منطقياً غير دخيل واستطاع الاحتفاظ بعنوانه الخاص المقروء من أعماله التي ابتلعت بداخلها التأثيرات المختلفة من الفن الأسباني فتولد منها خطأً فنياً يتكامل في ذاته مع المرحلة الفنية السابقة لفترة بعثته إلى أسبانيا بالرغم من أن أعماله بشكل عام تتجه نحو الفكر الغربي بشكل عام فهو يصور ما تختلج به ذاته ولكن برموز تتأى عن واقع الفن المصري أو العربي وتقترب إلى الحلول التقنية الغربية في تلك الفترة، ولكنه استطاع وبحرفية أن يحدث نقلة كبيرة في أعماله الحديثة التي حملت عنواناً جديداً نهج فيه الفنان نهجاً على الطريقة الفرعونية برموز تبسيطية وأجواء روحانية وأسرار ورموز غامضة أثرت أعماله الفنية التي عادت مرة أخرى إلى بؤرة الهوية المصرية التي فطن إليها الفنان بأنها ترقى بمن يرقى بها بل وتعطيه أيضاً العناصر التي تحمل سر النجاح الأسطوري.. ويتضح ذلك في مجموعة من الأعمال أنجزها حديثاً وأمد بها الباحثة مشكوراً. ففي شكل رقم (٧٥) لوحة أنجزها عام ٢٠٠٥ وهي تعتمد على التجريد التبسيطى والذي يحمل رموزاً ودلالات تعبر عن أسرار الحياة الفرعونية والاعتقادات التي حملت كل الغموض في شكلها الهرمى، وأيضاً من خلال شكل تجريدى للمومياة التي تهيم في فضاء غريب ملئ بأشكال ورموز توحى بغموض تلك الحياة التي تستند على زاوية الهرم الذي هو عنواناً آخر للغموض أيضاً..

ولقد أنجز ذلك بصياغة لونية قوية لمجموعة من الألوان الصريحة التي تثرى عين المشاهد وتجبره على التفحص في جنبات هذا العمل الذي يجسد أسطورة الهرم وعلاقته بالمومياة، وعلاقتها معاً بالفضاء الخارجى والحسابات الفلكية، وتلك اللوحة تذكرنا بالأسباني خوان ميرو والذي كان يستخدم ألواناً مشابهة وتقترب تقنياته في أعماله من تقنيات عبد المعطى، فتظهر في لوحة "تجريد" للمصور ميرو التي أنجزها عام ١٩٣٩ شكل رقم (٧٦) عدة بقع لونية

لها خلفية زرقاء يرمز للفراغ الجوى، وتلك المساحات والبقع اللونية لها تنقيطات بيضاء استخدمها عبد المعطى فى لوحته باللون الأخضر، كما تتشابه المساحة اللونية الكبيرة أسفل لوحة ميرو باللون الأحمر مع مثيلتها باللون الأزرق الفاتح فى لوحة عبد المعطى.

كما أن هناك ثلاث نجومات رسمها ميرو باللون الأسود تشبه نجوم مقابر الملوك الفرعونية، وبالرغم من التشابه الواضح فى أسلوب التناول للمساحات اللونية الاحتفالية بين أعمال عبد المعطى وخوان ميرو إلا أن عبد المعطى سلك طريقاً يقوى على أن يذيب كل تلك التشابهات أو التأثيرات فلقد صاغ أعماله فى حماية الفن الفرعونى بعناصره التبسيطية وأسراره التى تمنح القوة للوحات التى تحتوى عليها فالتشابه تقنى بحث فى اختيار الدرجات اللونية ومعالجة السطح ولكن الاختلاف جوهرى فكرياً استطاع من خلاله عبد المعطى أن يحتفظ بهويته المصرية محاولاً استغلال كنوزها ومكنوناتها التاريخية بقوة وجرأة وتفهم بالإضافة إلى التعايش الأبدى بينه وبين سمات فن بلاده.

وفى شكل رقم (٧٧) يقدم الفنان مصطفى عبد المعطى عملاً يحمل نفس رموز العمل السابق ولكن فى تكوين جديد من خلال فكرة فنية جديدة ذات رؤية تصميمية مختلفة فاستخدم عنصر المومياء التجريدية المبسطة والتى تحمل الرمز الدائرى المتداخل الذى يعبر عن غموض سر الموت وانطوائه وصاغ ذلك فى علاقة حوارية مع عنصر الهرم ذى اللون الداكن الذى تخترقه المومياء بجسدها أو بتأبوتها الأبيض، وأيضاً الذى يعلوه باب الأسرار الذى يتمركز فوق زاويته العليا.

ولقد نجح الفنان فى صياغته اللونية التى عبرت عن دلالات تلك الرموز وأعطت لكل رمز منهم شخصيته الفريدة فكان باب الأسرار الأزرق الغامض.

صبرى منصور:

ولد الفنان صبرى منصور عام ١٩٤٣ وتخرج من كلية الفنون الجميلة قسم التصوير عام ١٩٦٤، حصل على الأستاذية فى الرسم من كلية الفنون الجميلة سان فرناندو بمدريد عام ١٩٧٨، وشغل عدة مناصب أهمها رئيسا لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ثم عميدا لها، نشرت له أبحاث نقدية فى الفنون التشكيلية فى عدة مجلات وحصل على عدة جوائز فى الرسم والتصوير وأقام عدم معارض خاصة فى مصر وأسبانيا وروما ولندن وسوريا، كما شارك فى عدة معارض جماعية محلية ودولية فى مصر وأسبانيا وبلغاريا وفرنسا والكويت وروما.

لقد تبلور أسلوب صبرى منصور الفنى منذ بداية دراسته بالكلية وظل محتفظا بأهم سماته ومفرداته التى أوجد لها تطوراتها الدرامية المنطقية وكأنما هو يرسم سيناريو وحوار لقصة أبطالها شخوص لوحاته وأحداثها اللانهائية تسردها لوحة تلو الأخرى ومعالمها البيت الريفى والنخلة والطائر، ولقد تحدث الفنان بىكار عن تلك الرموز قائلا:

"وتظهر هذه الرموز الطلسمية مع أولى خطوات مشواره الفنى عندما يلتحق بالكلية ويتبلور هذا الأسلوب الجاد فى مشروع التخرج الذى اختار له موضوع "الزار" شكل رقم (٨٠) عام ١٩٦٤ حيث يتحول هذا الحدث الكبير فى عيني عروس الزار إلى فراغ ضبابى باهت يتحرك فيه الأشخاص مثل الأطباق، وكأنها تنتظر إلى هذا الحشد من وراء طرحتها وتتحول الدنيا من حولنا إلى حلم لذيذ يذوب فيه كل شيء" (١).

ومع الالتزام الفنى بالعبق المصرى والسحر الشرقى ذابت أعمال صبرى منصور فى أعماقه فنبضت بالمجهول وحملت انطباعات شخوصها التى

(١) من خلال لقاء تم مع الفنان صبرى منصور أمد الباحثة بالمادة العلمية اللازمة.

لا نرى أعينهم أو ربما نراهم من الخلف فأنتج مجموعة من الأعمال التي اهتم فيها بالعنصر الأدمي حتى أسفل الكتف مع الهلال الذي أصبح من عناصره الهامة في فترات لاحقة، ويظهر ذلك في لوحته " امرأة ورجل وهلال " شكل رقم (٨١) زيت على كرتون - ٧٠ × ٥٠ سم التي أنجزها عام ١٩٧٠ ولوحته أيضًا التي حملت نفس الاسم شكل رقم (٨٢) تصوير زيتي على خشب عام ١٩٧٠، ولقد قال الفنان نفسه عن أعماله في تلك الفترة: " في بداية تجربتي الفنية كان هناك اتجاه سيرياي وتجریدی لم يخل من بعض التأثيرات باعتبار دراستي أكاديمية على النسق الغربي لكنني استبعد قدر الإمكان ما يمكن استبعاده من هذه العناصر والملاحم مؤكدا على ضرورة صدقي مع بيئتي وتراثي، فالعمل الفني مركب يرمز إلى أشياء عديدة كالتاريخ والجذور والأحلام المعاصرة وحتى الأحلام الشخصية للفنان كل هذا يجب أن يخضع لنسيج واحد" (١).

وبالفعل دأب الفنان صبرى منصور على البحث عن بيئته بداخله حتى أوجد لنفسه عناصره ورموزه الخاصة والخالصة من شوائب التشویش الغربى فأنجز أعمالا تحمل معنى البيئة المصرية البكر والريفية ذات البيوت البسيطة والأشجار الكثيفة والنخيل والقمر تسبح فيها شخوصا بدائية أكثر براءة ووضوحا تعيش في العصر الحديث بصفاء ونقاء، وتظهر في شكل رقم (٨٣) ٨١ × ١٠٠ سم تصوير زيتي على قماش أنجزها الفنان عام ١٩٨٢ تحت عنوان (بيوت وظلال).

وقال عنها محمد حمزة: " يشع الضوء من جنبات اللون الفيروزي ويشاهد الرائي الأشياء المرسومة كأنها مغمورة في ذلك اللون في سكون ومتاعمة معه " (٢).

(١) من خلال اللقاء مع د. صبرى منصور أمد الباحثة بهذه المادة.

(٢) نفس المرجع.

أما عن الصرحية الفرعونية التى بدت فى أعمال الفنان صبرى منصور فظهرت فى عدة لوحات كان من أهمها لوحة " ترانيم مصرية " شكل رقم (٨٤) والتى صورها عام ١٩٨٩ بخامة الزيت على التوال بمقاس ١٣٠ × ١١٠ سم وتظهر فيها جدارية كبيرة مليئة بخليط غريب من الرموز الفرعونية والرموز الخاصة بالفنان كالنخلة والشجرة والهلال والحصان والبيت البسيط والشخوص النائحة والمستسلمة والطائر الثابت المهيمن على الأجواء.. تلك الجدارية حملت فى بنائها الصرحية، كما حملت غموضاً صامتاً مثل صمت الموميا، وحملت أيضاً ديناميكية خطية أعطت ببساطة حالة من الجنائزية التى تقام على شكل احتفال بخلود الروح بعد موتها وعودتها مرة أخرى للجسد الذى سوف تظل معه للأبد.

لقد استخدم صبرى منصور عناصر الفن الفرعونى بل وتأثر بها وتشبعت أحاسيسه بأسرارها فكان متأثراً عقلاً وروحاً وجسداً فأبدع أعمالاً صادقة نضجت عن طريق إحساسه وعدم افتعاله فلم يكن ليستغل العناصر المصرية ويصوغها فى حلول تشكيلية فحسب، وإنما تشبع بالفكر ذاته الذى يحمل فى عبءه أسراراً لا نهائية ودلالات رمزية يعجز العقل البشرى عن حلها، كما يحمل غموضاً أبدياً للطلاسم المستحيلة.

ولقد قال عنه الفنان بيكار واصفاً تلك الحالة الكهنوتية: " ويقفز الفنان قفزة بارعة إلى أعماق الحضارة القديمة يستعير منها جداريتها فتتسع مساحات لوحاته وتتعمق لتحتوى الإيقاعات الأفقية والرأسية التى تأخذ نسق الهيروغليفيات الحائطية، يضمنها خلجات نفسه ومشاعره الداخلية فى جمل تشكيلية متقاربة كل منها يعبر عن حدث إنسانى أو وجدانى أو معنوى، أو حالة

شعورية خاصة فى باطن الفنان فلا نسمع من هذا الإسهاب غير مهمة كنهوتية كأنها تنبعث من قدس أقداس معابد طيبة" (١).

ويظل د. صبرى محتفظاً برموزه الخاصة وشخصه المعبرة التى وظفها فى موضوعات شتى وحالات مختلفة. وفى لوحته "بيت الأسرار" شكل رقم (٨٥) زيت على توال - ٦٥ × ٨١ سم أنجزها عام ١٩٩٥ تظهر عناصره الرمزية.. الشجرة الينعة والنخلة والغراب والشخوص البدائية والمنزل كل ذلك يبدو فى كتلة نحتية متجانسة لونها وخطيا محدثا تضاداً غريباً بين ديناميكية حركة السيدات وبين الاستقرار الخطى الرأسى فى المنزل والشجرة والأفق فى خط الأفق الخلفى وخط الأرض.

ويعتبر الفنان صبرى منصور من الفنانين المصريين القلائل الذين استطاعوا بلورة التأثير التبسيطى بالفن الغربى المعاصر وصوغه فى صيغة تشكيلية خاصة لا تنتمى إلا لفنان ذو فكر استطاع أن يتطبع بمصريته الريفية فأوجد لنفسه خطاً درامياً مختلفاً بالرغم من الثقافات الغربية التى اضطلع عليها أثناء فترة دراسته وبالرغم من حصوله على منحة الأسبانية.

أما فى المرحلة الحديثة اتجهت أعمال صبرى منصور مرة أخرى إلى العنصر الأدمى من قرب محدثاً حلولاً تشكيلية خاصة وخلطة سحرية بين مفرداته وعناصره فى شتى مراحلها الفنية، ويظهر ذلك فى لوحته "رجل وامرأة وهلال" شكل رقم (٨٦) التى أنجزها عام ٢٠٠٣ مقاس ٥٠ × ٦١ سم واللوحة تصوير زيتى على قماش، وتظهر فيها حالة من العشق متحدة مع حالة من الغموض المبهر الذى يخطف عين الرائي مستثيراً إياه لمحاولة اكتشافه سر هذا اللغز الخطى المتحقق فى جسد الرجل والمرأة وسر الغموض الفكرى للفنان والذى نجح فى إضفاء مسحة من الغموض الانفعالى على المشاهد.

(١) مرجع سابق.

ولقد قال عنه عز الدين نجيب واصفاً وصفاً إجمالياً للحالة الفنية والشعورية لدى المصور صبرى منصور والتي نتجت عنها أعمالاً تزهو بها الهوية المصرية وتبهر بها الفنون العالمية: " إن لوحات صبرى منصور على اختلاف مراحلها سياق واحد متسق بغير اضطراب أو تنقلات حادة تكاد عناصره التشكيلية أن تكون ثابتة لكننا بالرغم من ذلك لا نشعر أننا فى عالم مادى ممل، إنما ننتقل فى الحقيقة إلى ما وراء الواقع نتحرر من ثقل المأساة الإنسانية، ونسبح فى المطلق والمجهول حتى وإن لاحقتنا ذكريات القرية المحملة بالأحزان.. وهنا يتسع المجال لكائنات صبرى منصور للرقص والحب وإزاحة كل عوامل الكبت الإنسانى "(١).

إن أعمال الفنان صبرى منصور حالة تشكيلية إبداعية لا توازيها حالة أخرى على المستوى الأسبانى ولا تتشابه معها فى مضمونها ولكن يمكن القول بأن سمة التلخيصات المبسطة فى أعمال الفنان تتواءم وعناصر الفن الأسبانى فى رمزيته وليس فى قيمتها الذاتية أو معانيها الرمزية لأن أعمال صبرى منصور توليفة مصرية خالصة ونادرة.

(١) مرجع سابق.

أحمد نوار

ولد بالغربية فى عام ١٩٤٥ ، وحصل على بكالوريوس فنون جميلة القاهرة قسم الحفر عام ١٩٦٧ وحصل على دبلوم فن الجرافيك من أكاديمية سان فرناندو بمدريد عام ١٩٧٤ ودبلوم فى التصوير الجدارى من أكاديمية سان فرناندو بمدريد عام ١٩٧٥ ، والأستاذية فى الرسم من أكاديمية سان فرناندو بمدريد عام ١٩٧٥ " المعادلة لدرجة الدكتوراه المصرية"

حصل على عضوية العديد من الجمعيات فى مصر والعالم من أهمها عضو جماعة لاتينا مايوركا بأسبانيا منذ عام ١٩٧٢ وحتى عام ١٩٧٩ ، عضو جماعة الـ ١٥ بمدريد لفن الجرافيك منذ عام ١٩٧٣ وحتى عام ١٩٨٠ ، عضو مؤسس لجماعة المحور (منذ إنشائها عام ١٩٨١) ، عضو جماعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب، سكرتير عام جمعية فن الجرافيك المصرى المعاصر، عضو لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة منذ نشأته عام ١٩٨٠ ، عضو مؤسس بنقابة الفنانين التشكيليين المصريين، عضو بمجلس إدارة نقابة الفنانين التشكيليين منذ إنشائها وحتى عام ١٩٨٩ ، عضو بجمعية وكالة الغورى للفنانين التشكيليين، عضو بمجلس إدارة هيئة المركز الثقافى القومى (دار الأوبرا) منذ عام ١٩٩٠ ، عضو بمجلس إدارة هيئة قصور الثقافة عام ١٩٩١ ، عضو بمجلس إدارة هيئة الآثار المصرية عام ١٩٩١ (المجلس الأعلى للآثار) ، عضو اللجنة القومية للمتاحف (بأكاديمية البحث العلمى) منذ عام ١٩٩١ ، عضو بالمجلس الاستشارى بالمؤسسة الدولية للسير الذاتية - كمبريدج - المملكة المتحدة عام ٢٠٠٢ .

وتقلد عدة مناصب فى الدولة فعمل أستاذ بقسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان، أستاذ ورئيس قسم الجرافيك المنتدب بكلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا منذ عام ١٩٨٣ حتى عام ١٩٨٨ ، مؤسس وعميد كلية الفنون

الجميلة جامعة المنيا منذ عام ١٩٨٢ وحتى عام ١٩٨٨، المشرف العام على صندوق انقاذ آثار النوبة منذ ١٩٩٦/٨/٢٦ حتى ١٩٩٨/١١/٧، رئيس قطاع المتاحف بالمجلس الأعلى للآثار منذ ١٩٩٤/١٢/٥ حتى ١٩٩٩/١٠/٢٠، رئيس قطاع الفنون التشكيلية - وزارة الثقافة - المركز القومي للفنون التشكيلية سابقاً منذ ١٩٨٨/٥/١٢ وحتى عام ٢٠٠٦، مستشار فني بمجلس الشعب منذ عام ١٩٩٩م

قام بعمل عدة معارض خاصة في مصر وبغداد والكويت وأسبانيا، وشارك في عدة معارض دولية أهمها في باريس وإيطاليا وأسبانيا.

لقد صاحب نوار الفن التشكيلي رحلة الخمسة وعشرون عاما أنجز خلالها مجموعة من الأعمال المختلفة في أساليبها وتقنياتها وتوصيفاتها إلا أنها تحمل فكرا ثابتا يدور في فلك فنان مثقف ومضطلع يحمل وجدانا نحو بلده ووطنه العربي يفعل في الحنين المنطبع في أعماله.. الحنين إلى السلام والعدل بداية من مشروع تخرجه من قسم الجرافيك الذي أنجزه بالقلم الرصاص والذي يحمل عنوان "يوم الحساب" شكل رقم (٨٧) الذي يحمل عشرات الشخصيات الآدمية بأحجامها الطبيعية، والعمل يشبه الجدارية مقسماً إلى ثلاثة أجزاء مترابطة تصميمياً ومكملة لبعضها البعض في المعنى المجل من حالات البشر المختلفة يوم الحساب فهم بين الخائف والمتوقع والمتربص والحزين أو المستتر في أحضان غيره أو الذي يحاول الهروب من الموقف الدرامي العصيب بالتظاهر باللامبالاة ، ولقد نجح نوار في إحداث التدريجات المتنوعة بخامة القلم الرصاص والمحسوبة حسابات دقيقة، كما صور السماء من فوق هذه الشخصيات سماءً هائجة وكأن لها أفواه تصرع وألسنة تلتهم، كما نجح نوار أيضاً في إحداث ديناميكية خطية من خلال حركات تلك الشخصيات وتلاحم أجسادها في ملحلة ذا تراكيب وانفعالات غريبة لم ينس فيها تحقيق ذلك من خلال الأعمال المختلفة

لهؤلاء البشر بداية بالأطفال ووصولاً إلى الشيوخ والعجائز، ثم أنجز مجموعة من المجسمات المعدنية التي ألفها من مخلفات حرب الاستنزاف التي شارك فيها محاولاً تفريغ في تلك المجسمات طاقته المضطربة ضد أعدائه الذين يحاولون إبادة أكبر عدد ممكن من زملائه وأقرانه، كما أنجز مجموعة من الأعمال التصويرية التي سوف يرد الحديث عنها بالتفصيل فهو الفنان الوحيد في هذا البحث الذي لم يتخرج من قسم التصوير ولكنه أنجز مجموعة من الأعمال التصويرية التي تحتاج إلى الدراسة، وبالإضافة إلى هذه الأعمال أنجز مجموعة أعمال جرافيكية وأعمالاً تنتمي إلى حقل العمل المركب مستخدماً فيها تقنيات معاصرة كالإضاءة والحركة والأجسام المجسمة والمؤثرات الصوتية أيضاً.

وقال عنه الكاتب الصحفي "خوسيه إبيرو" Jose Hierro في أحد المعارض التي أقامها في أسبانيا: "يتولد اتصالنا بتلك الأجسام الغريبة في لوحات نوار واللفافات والأشكال الإنسانية الغامضة التي يستخدمها كشفرة تعبر عن الكراهية والخوف والقلق والتي لا يمكن التعبير عنها بشكل أكثر مباشرة أو بدهاء، وهي استعارات من الرعب يتلقاها الحس وإن فشل العقل في تحليلها" (١).

وإحدى لوحاته من ذلك المعرض الذي نوه عنه الصحفي الأسباني لوحة بعنوان "الإنسان والهدف" شكل رقم (٨٨) تصوير بالجواش ورسم بالحبر على مقاس ٢٢ x ٢٢ سم وقد أنجز هذه اللوحة عام ١٩٧٣، واللوحة تعبر عن آلام الإنسان وعجزه أمام كل الإنجازات التطورية الكبيرة في المجال التكنولوجي الذي ساد العالم.

وترى الباحثة أن هذا التسلسل في أعمال نوار من حيث التقنيات والمعالجة التصميمية تبدو مستغربة إلى حد ما تحمل طابعاً عالمياً أكثر من كونه مصرياً فلقد تأثر الفنان بالأفكار السائدة آنذاك في أسبانيا أثناء فترة البعثة والتي

(١) صحيفة نويبو دياريو (Nueveo Diario) مدريد ١٩٧٣.

ترى العالم يحمل جمودا تكنولوجيا في عصر التطورات العلمية الكبرى والتي يعيش فيها الإنسان حالة من الغربة والبعد عن مشاعر الحياة المرتبطة بالعاطفة البشرية والدليل على ذلك لوحة أنجزها نوار في أسبانيا عام ١٩٧٥ والتي تشبه إلى حد كبير لوحة لفنان أسباني تم إنجازها في نفس الفترة تحمل فكرا متشابهها ومعجالة تصميمية متقاربة.. فالأولى لنوار بعنوان الخروج للحياة تصوير زيتي على نسيج مقاس ١٤٠ × ١٤٠ سم شكل (٨٩) والثانية للمصور الأسباني لورينزو تاردون التي تصور أشكال تقترب إلى الأعضاء الأدمية التي تخرج منها أسلاك ودوائر ميكانيكية وصناديق آلية شكل (٩٠)، ويتضح التشابه بين هذين العاملين في فكرة العمل الأساسية وهي أن الإنسان أصبح مثل الآلة يخلو من بعض المشاعر والأحاسيس الهامة التي كان يتمتع بها قبل مرحلة الثورة والتطور التكنولوجي الهائل، فبالرغم من أن الإنسان هو الذي أحدث ذلك التطور بنفسه إلا أنه أصبح يعاني من جراء ذلك معاناة حسية عبر عنها نوار في لوحته على شكل جزء من جسد آدمي مائل مترنح في الفضاء وتصل بين أعضائه أسلاك وأعمدة مثل ناقلات الحركة في الأشياء الميكانيكية، ويتشابه ذلك بشكل كبير مع لوحة الفنان تاردون الذي عبر عن نفس الفكرة بتصوير جزء من عضو آدمي تكمله العلب المعدنية والأسطوانات ذات الأسلاك التي يجب أن تربط بين أعضاء الجسد وبعضها إلا أنها أسلاك مقطعة تعبر عن حالة الهذيان والتفكك التي يعاني منها الإنسان، ولعل نوار نجح في العودة مرة أخرى إلى منطقة التسلسل التطويري للمنهج التشكيلي الخاص به فأنجز عدة أعمال بعد فترة البعثة في الثمانينات تقترب إلى الواقع المصري العربي وتربو لأن تكون متميزة بالإضافة إلى الأداء التقني العالي الذي تحمله تلك المجموعة والتي منها عمل بعنوان "السلام ومحاولة الخروج" وهو مكون من ثلاثة أجزاء (١، ٢، ٣) شكل رقم (٩١) وكأنما هي ثلاثة مراحل للخروج من بوتقة الحرب والظلم والظلام تحاول فيها الحمامة التي ترمز إلى السلام الخروج بحثا عن الحرية

المطلقة والرغبة الفطرية في التحليق، وهذا العمل تم إنجازه عام ١٩٨٤، ولقد عالج الفنان هذه اللوحة المكونة من ثلاثة أجزاء بمجموعة من التحليلات الهندسية التي تداخلت مع عنصر الطائر الذي يشعر بالإهانة والقهر ويذوق أمر العذاب في الجزء الأول، ولا يستسلم لذلك القهر محاولاً استجماع قواه وطاقاته بالرغم من الألم الذي يشعر به لضيق المكان الذي كاد أن يكسر جناحه في الجزء الثاني، ثم يستعيد الوقوف على قدميه مرة أخرى ولا زال يتألم ولكن محاولاته في عدم الاستسلام تؤتي ثمارها فيتسع له الخناق الضيق حتى يكاد يخرج منه ولكن في معاناة من قسوة الأحداث السياسية التي تحاول اعتصار هذا الطائر (الحمامة) التي تعبر عن السلام في أنحاء العالم.

ثم أنجز لوحة "سجود طائر السلام" بعد ذلك بعامين شكل رقم (٩٢) وهي تصوير أكريليك مقاس ٨٢ × ٨٢ سم وقد حقق فيها دراما تصويرية انطبع فيها التبسيط وتآلف تعبيريا مع الحلول اللونية والملمسية في خلفية اللوحة، وهي تحمل نفس المعنى المتحقق في اللوحة السابق ذكرها ولكن بمعالجات لونية بدرجات الأزرق والأوكر القوي الذي تم ترديده في المساحة الزرقاء السفلية والتي تمثل كتلة التوازن في اللوحة متكاملة مع الشكل الهرمي الجنائزي في الجزء العلوي.

وعن أعمال نوار وانتماءاته للمدارس الحديثة قال عنه الناقد الأسباني (F.M.): " إن لوحات نوار التصويرية رائعة التنفيذ تكمل إلى حد ما عالم نوار المثير للقلق، فلقد تأثر بتأثيرية سلفادور دالي وصاغه صياغة شرقية التكوين والعقيدة عبر دلالات ذرية فضائية.. فنوار عبقرية تصويرية أصيلة شديدة المعاصرة" (١).

(١) نشرة الفن، معارض ومزادات العالم الثالث، لأكورونيا، ١٩٧٥.

ومن الواضح التأثير الكبير فى أعمال نوار بالحالة الفكرية والتقنية التى يتميز بها فن التصوير الأسباني إلا أنه يحاول صياغة ذلك فى ملامح العبق الشرقى المتأثر بآلام البشر بشكل عام ومشاكل الإنسان السلمية فى العالم الثالث بشكل خاص.

ولقد أجازت التعبير عن المدارس الفنية الأسبانية التى أثرت فى أعمال المصور أحمد نوار والتى استقى منها تقنياته التصويرية الناقدة الأسبانية "إيلينا فلورث" حينما قالت: " يحمل نوار إلى الفن الأسباني رحيق حضارته المصرية القديمة التى حددت الكثير من حركات الفن الغربى فى القرن العشرين وعلى وجه الخصوص الحركة التكعيبية التى لم تخترع الوضع الجبهى وتوالى مستويات كافة أجزاء الوجه الواحد والتى استقتته من أعمال الفنان المصرى القديم، فقد ورث نوار من جذوره الثقافية الرائعة مدلول الزخرفة الذى يتجلى فى أعماله المتنوعة زخرفة ذات طابع هندسى تظهر مختلطة بغيرها نابعة من التأثير الغربى المعاصر ومتمثلة فى المثلثات والمستطيلات الممزوجة بالخطوط الزخرفية العربية، كما تأثرت أعمال نوار بالمدرسة السيريالية وصاغها بشكل سيريالى جديد يتواءم والتقدم العلمى من خلال أشكاله غير المحددة فى ملامحها والتى تبناها رواد فضاء عصرنا بسبب ارتفاعاتهم الفضائية اللانهائية^(١).

فكذلك أوضحت الناقدة الأسبانية كيف أن نوار استعاد سمات فن أجداده المصريين والأندلسيين من خلال التطورات التى حدثت فى الفن الغربى والتى قامت دعائمها على فنون أجداده.

(١) كتالوج شامل لأعمال نوار، تنفيذ شركة سنتر لاين للطباعة.

محمد عبد المنعم جاد :

ولد فى عام ١٩٦٥ بمدينة سوهاج وتخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم التصوير جامعة المنيا عام ١٩٨٨ وحصل على درجة الماجستير فى التصوير من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وحصل على منحة دراسية إلى أسبانيا لجمع المادة العلمية اللازمة لبحث الدكتوراه عام ١٩٩٩ ثم حصل بالفعل على درجة الدكتوراه من كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا عام ٢٠٠٢ ، شارك فى عدة معارض جماعية داخلية وخارجية فى المنيا وسوهاج وأسيوط والقاهرة بمصر وفى طرابلس بليبيا وفى تونس ، وفرانكفورت بألمانيا ومدريد بأسبانيا، وحصل على عدة جوائز فى النحت والتصوير بمصر وأسبانيا، وله مقتنيات بمصر وأسبانيا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا والنمسا وبرلين وكندا ونيويورك وشيكاغو والكويت والمغرب وإيطاليا وسويسرا ومن الواضح أننا أمام فنان نشيط جدا ذو موهبة ومتحرك بطاقاته الإنتاجية تصويريا ونحتيا.

اتسمت أعمال محمد عبد المنعم التصويرية فى الفترة السابقة للبعثة بالهدوء التقنى والسكينة الخطية والديناميكية اللونية محاولا الاستفادة من الطراز الفرعونى وصوغه صياغة تشكيلية حديثة ويظهر ذلك فى لوحته شكل رقم (٩٣) التى أنجزها بالألوان الزيتية وفيها صور ثلاثة من النساء بتحويلات جسدية متميزة وعالج الفراغ من حولهن بحلول تشكيلية خاصة مستعينا ببعض الرموز الفرعونية، كما تظهر خطوطه القوية فى مجموعة لوحات أنجزها بخامة الحبر منها لوحة " الحصان " شكل رقم (٩٤)، وفى تلك الفترة اتسمت شخصية الفنان التصويرية بعنصر الاختلاف الذى يحمل فى طياته عنصر الإبهار البصرى إلا أنه فى فترة البعثة قد أنجز بعض الأعمال التصويرية ذات الفكر التشكيلى السائد فى أسبانيا آنذاك فصور بأسلوب تقنى مختلف وحالة لونية وخطية تتشابه كثيرا مع مثيلاتها فى أسبانيا فى نفس الفترة فقام برسم العنصر الإنسانى مهتما بعنصر

المرأة ومستخدمها فيه الديناميكية الخطية التي تحمل شحنة لونية تتكامل مع الانفعال التقنى الذى يبدو فى تلك الأعمال، ومن هذه المجموعة لوحته شكل رقم (٩٥) التى صور فيها مقطع من جسد عارى لفتاة والتي تشبه إلى حد كبير الفكر التقنى والمعالجة اللونية لأحد أعمال المصورة الأسبانية أورورا فاليرو التى أنجزتها فى عام ١٩٩١ شكل رقم (٩٦) والتي يظهر فيها نفس المقطع لجسد فتاة أيضًا يتفق مع الجسد فى لوحة محمد عبد المنعم فى بعض التحويلات الخطية لجسد الفتاة والحركة الانفعالية للفرشاة.

كما يظهر ذلك التشابه أيضًا فى لوحة أخرى الفنان شكل رقم (٩٧) والتي صور فيها امرأة تقف ممسكة بزهرة فى يدها مع لوحة لنفس الفنانة أنجزتها عام ١٩٨٨ شكل رقم (٩٨) إلا أن أورورا قد صورت امرأتان فى تلك اللوحة ولكن بمعالجة خطية تتفق مع معالجة محمد عبد المنعم فى لوحة "امرأة".

ومن الواضح على أعمال الفنان محمد عبد المنعم أنه قد تأثر بشكل كبير بالفكر الأسباني السائد هناك خلال فترة بعثته وأيضًا بالأسلوب التقنى الديناميكي المتناسب والحالة الوجدانية هناك التى تتشكل تبعًا للظروف الاجتماعية والديناميكية المعيشية والطبيعة التكنولوجية السريعة والمتطورة مقارنة بالحياة الاجتماعية ذات الطابع المصرى الهادئ.

وهناك مجموعة من الأعمال التصويرية التى أنجزها الفنان محمد عبد المنعم أيضًا أثناء فترة بعثته الأسبانية والتى يتضح فيها نفس الأسلوب التقنى السابق عنه الذكر بلمسات فرشاته السريعة العنيفة فى خليط لوني يمتزج ويتراكم ويتفاعل مع بعضه البعض ويظهر ذلك فى لوحته "تجريد" شكل رقم (٩٩) والتى صور فيها شكلًا يشبه النحلة الطائرة والتى تنطلق من المهاترات الأرضية إلى الفضاء الأزرق الفسيح مع أقرانها، كما قام بتصوير منظر طبيعي بسمائه الصافية لتكوين متكامل لإحدى المباني القديمة فى أسبانيا شكل رقم (١٠٠) والذى تتضح فيه جرأته التعبيرية المنبثقة من الخبرة التصويرية لفنان دعوب

صبور يحاول البحث فى جنبات الحياة عن أسلوب خاص يتميز به عن قرنائه، وبالفعل لقد نجح محمد عبد المنعم فى الوصول لذلك التميز وتلك الخصوصية ولكن ينقص أعماله الهوية المصرية التى تضيف ثراء للأعمال التصويرية المستوحاة من العبق البيئى للمكان الذى ترعرع فيه وعاشه بكل ظروفه وآماله وآلامه وأفراحه وطموحاته، كما قام بتصوير لوحة تجريدية فى نفس الفترة شكل رقم (١٠١) والتى صور فيها وجه آدمى متوسل بحركة يده تتشابه معالجته مع معالجات الوجوه التكعيبية عند بيكاسو حينما كان يرسم الوجه بأكثر من أنف ويحدده بخطوط متتالية إلا أن محمد عبد المنعم قد طور تلك الفكرة بحلول تقنية تتضح فيها سمات أعماله فى تلك الفترة ذات الألوان القوية واللمسات السريعة والعنيفة، كما أن معالجته للمساحة اللونية المتمثلة فى خلفية اللوحة تشبه المعالجات اللونية التجريدية فى أعمال المصور خوان ميرو فى قوة اللون الأزرق وفى ترديدات الأشكال الصغيرة والغريبة فى تلك المساحة، كما تتشابه تلك الخطوط القوية فى لوحة محمد عبد المنعم مع الديناميكية الخطية التى تظهر فى أعمال المصورة أورورا فاليرو.

بذلك يكون المصور محمد عبد المنعم قد تأثر بالفن الأسباني تأثراً كبيراً خلال فترة بعثته هناك ونجح فى استقاء عناصره وتقنياته المختلفة والتى ظهرت فى أعمال عدة مصورين أسبان وصاغ ذلك بصورة فريدة تنبئ بظهور مرحلة جديدة من خلال أعماله القادمة والتى تتوقع الباحثة أنها ستكون مزيجاً من المعاصرة الناجحة التى حققها فى أعماله أثناء فترة البعثة وأيضاً من أعماله التى أنجزها قبل فترة البعثة والتى تحتوى على العناصر الفنية الأصيلة والراسخة المنبثقة من الفن المصرى القديم.

ولعل بعض الفنانين الذين التقت بهم الباحثة كانوا قد رفضوا فكرة تأثر أعمالهم بأعمال الفنانين الأسبان فارضين في ذلك الاعتراف بالتأثر نواح سلبية، إلا أن الباحثة ترى أن التأثر في حد ذاته بالمناخ المختلف وطبيعة الحياة ولا سيما الحياة الفكرية والتشكيلية لهو سمة الفنان الذى يتعايش مع الظروف المحيطة به فى أى مكان يقطن فيه حتى وإن كان لفترة محدودة، ذلك التأثر فى حد ذاته يمكن أن يحمل البعدين الإيجابى والسلبى معا يتوقف كل منهما على الجذور الفنية المتشعبة لدى الفنان والأرض الراسخة التى يقف عليها والتى ينبع منها وجدانه وفكره وأيضاً الجدران التى قام ببنائها بتنمية ثقافته وتقنياته من خلال الاحتكاك والاضطلاع والتحاور.

فالجانب الإيجابى فى ذلك التأثر أن تشيد تلك الجدران متوائمة تماماً مع جذور وأرض المنشأ ومتطورة تطورا منطقيا من تلك الجذور ونابعة من نفس الوجدان الصادق استكمالا للمسيرة التشكيلية للفنان، أما الجانب السلبى فيتمثل فى كل ما هو عكس ذلك، إلا أن الفن المصرى بداية من العصر الحجرى ومرورا بالفرعونى والقبطى والإسلامى يحمل فى طياته رموزا وعناصر جمّة لم تستغل إلى الآن بشكل وافى فهو تلك الأرض الصلبة التى يجب أن تقف عليها أقدام التشكيليين المصريين الذين يتمتعون بوجدان دافىء ومشاعر خالصة وآلام جماعية وتدفقات إبداعية وليس معنى ذلك أن يتجه المصورون إلى رسم الجدران الفرعونية فى أعمالهم أو إدخال الرسومات الحجرية بشكل مقحم فى لوحاتهم وإنما هو ذلك الاستغلال الواعى لتلك الثروة ومحاولة التقريب عن دواخلها وأسرارها داخل التاريخ وداخل الوجدان فى آن واحد.. مع القيام بعملية فرز دائم لأى تأثيرات دخيلة على الفن التشكيلى فى مصر سعيا وراء تحقيق الهوية المصرية وإبرازها مرة أخرى على المستوى العالمى قدوة بما فعله أسلافنا فى العصور الماضية والتى سبق الحديث عنها.. فذلك أولى بكثير من التعصب أو الاستسلام للتأثر غير-المبنى على أسس سعيا وراء المستوى الفنى العالمى الذى تطور فى مجتمعات وظروف لم نحياها نحن ولم نتأثر بها فكيف نتعايش وجدانيا بصدق مع نتائجها.. وحتى وإن حاول بعض التشكيليين فعل ذلك فلن ينتجوا سوى أعمال لن تصبو لأن تكون عالمية بالإضافة إلى أنها تكون قد فقدت مصريتها فتكون النتيجة حالة تشكيلية ممسوخة لا جذور لها ولا ترقى لأن تصل فروعها إلى سماء العالمية لأن سر هذا الوصول متحقق فقط فى الاستغراق فى المحلية الصادقة.



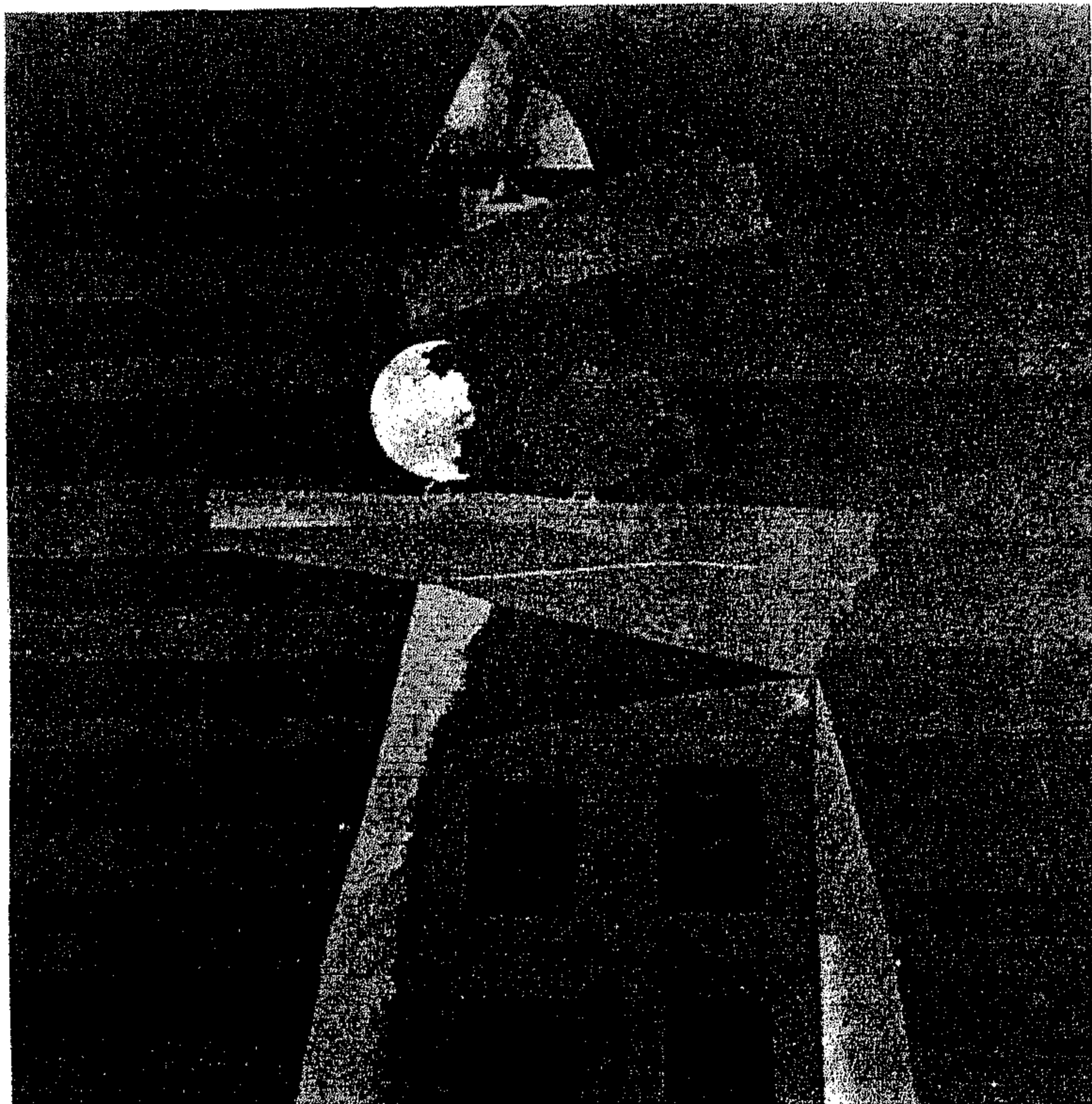
شكل رقم (٧١)

تجريد، مصطفى عبد المعطي، ١٩٦٥



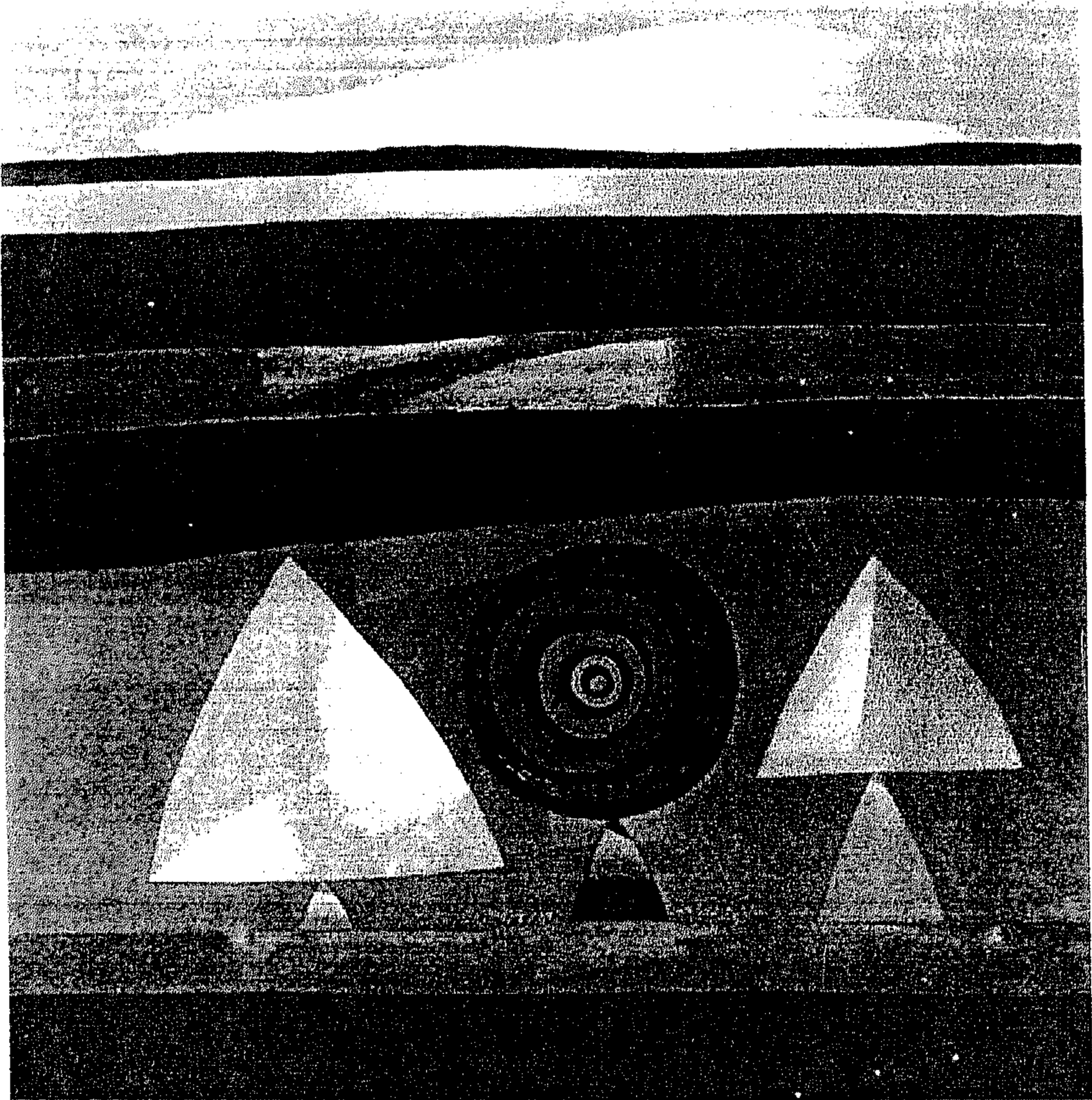
شكل رقم (٧٢)

الدبابة ، مصطفى عبد المعطي ، ١٩٦٧



شكل (٧٣)

تجريد، مصطفى عبد المعطي

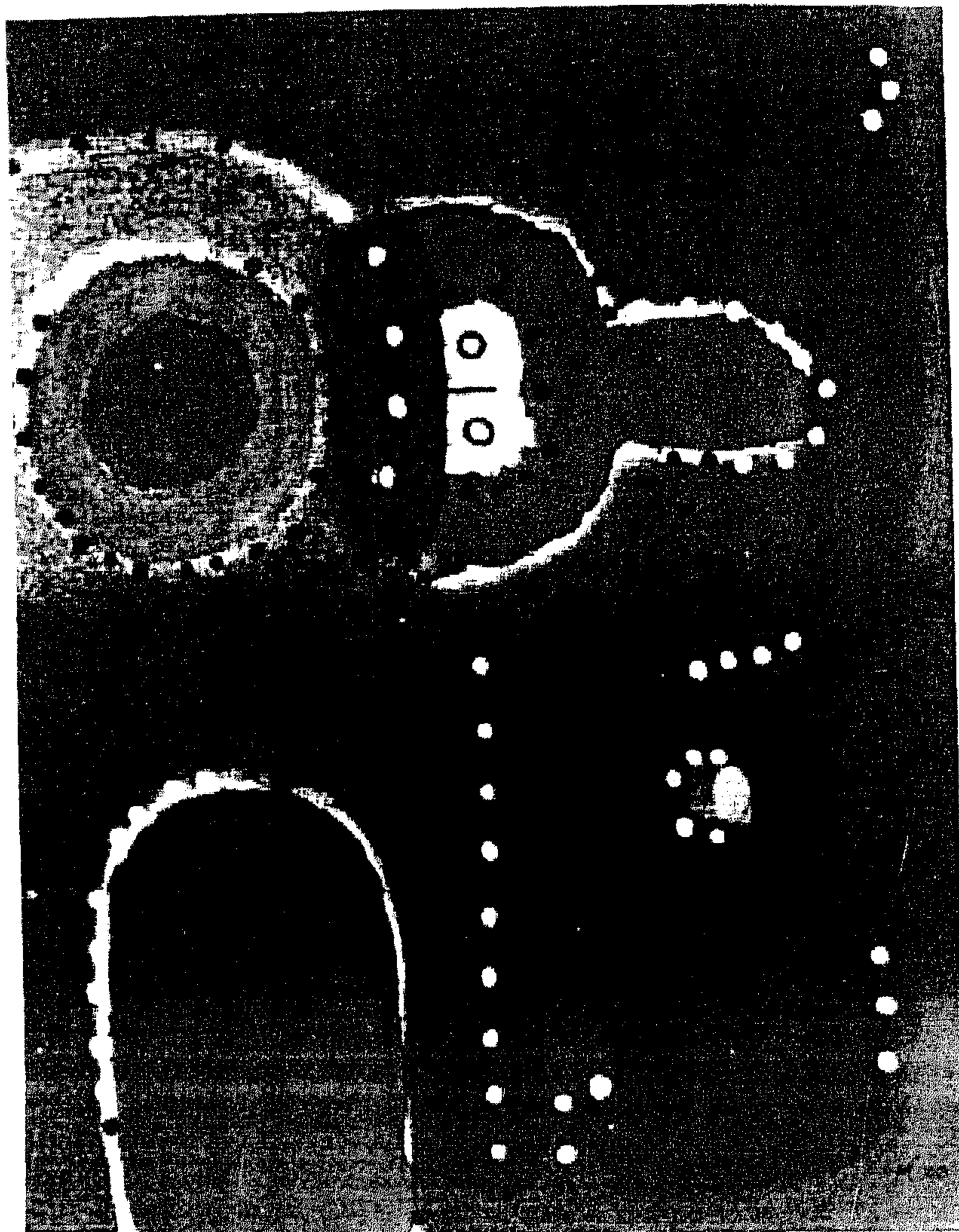


شكل رقم (٧٤)
تجريد - مصطفى عبد المعطي

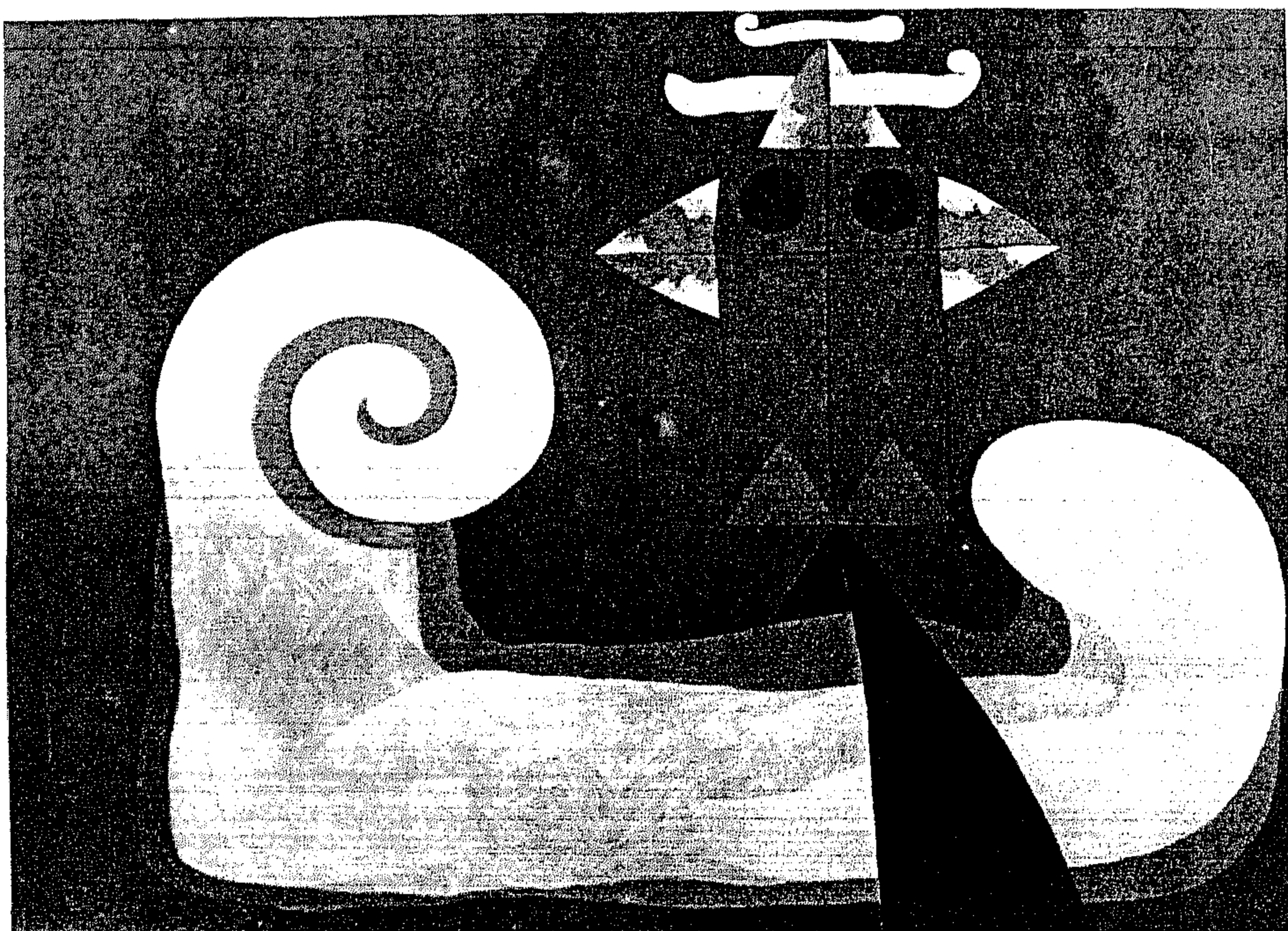


شكل رقم (٧٥)

تجريد - مصطفى عبد المعطي - ٢٠٠٥

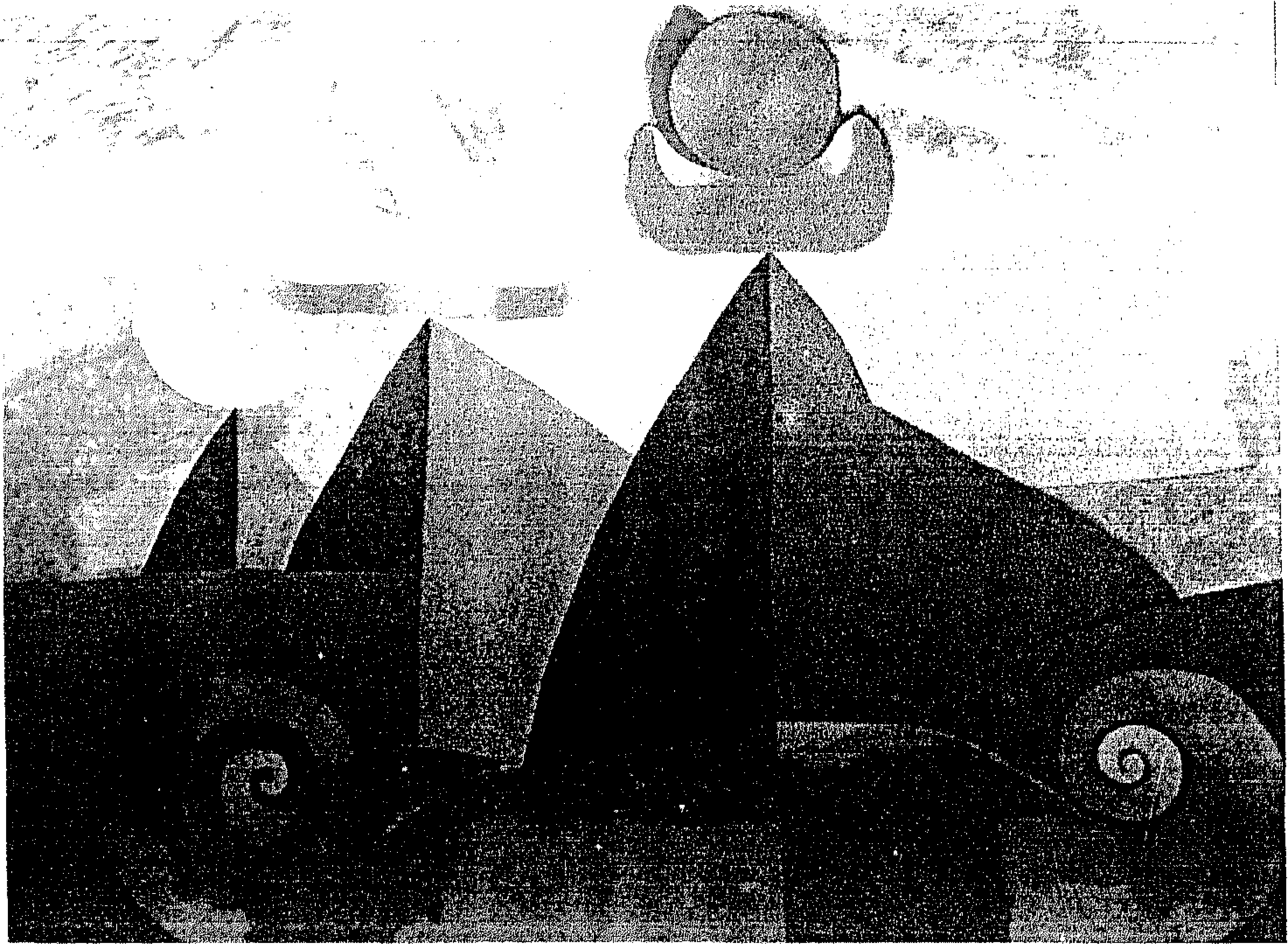


شکل رقم (۷۶)
تجريد - خوان میرو



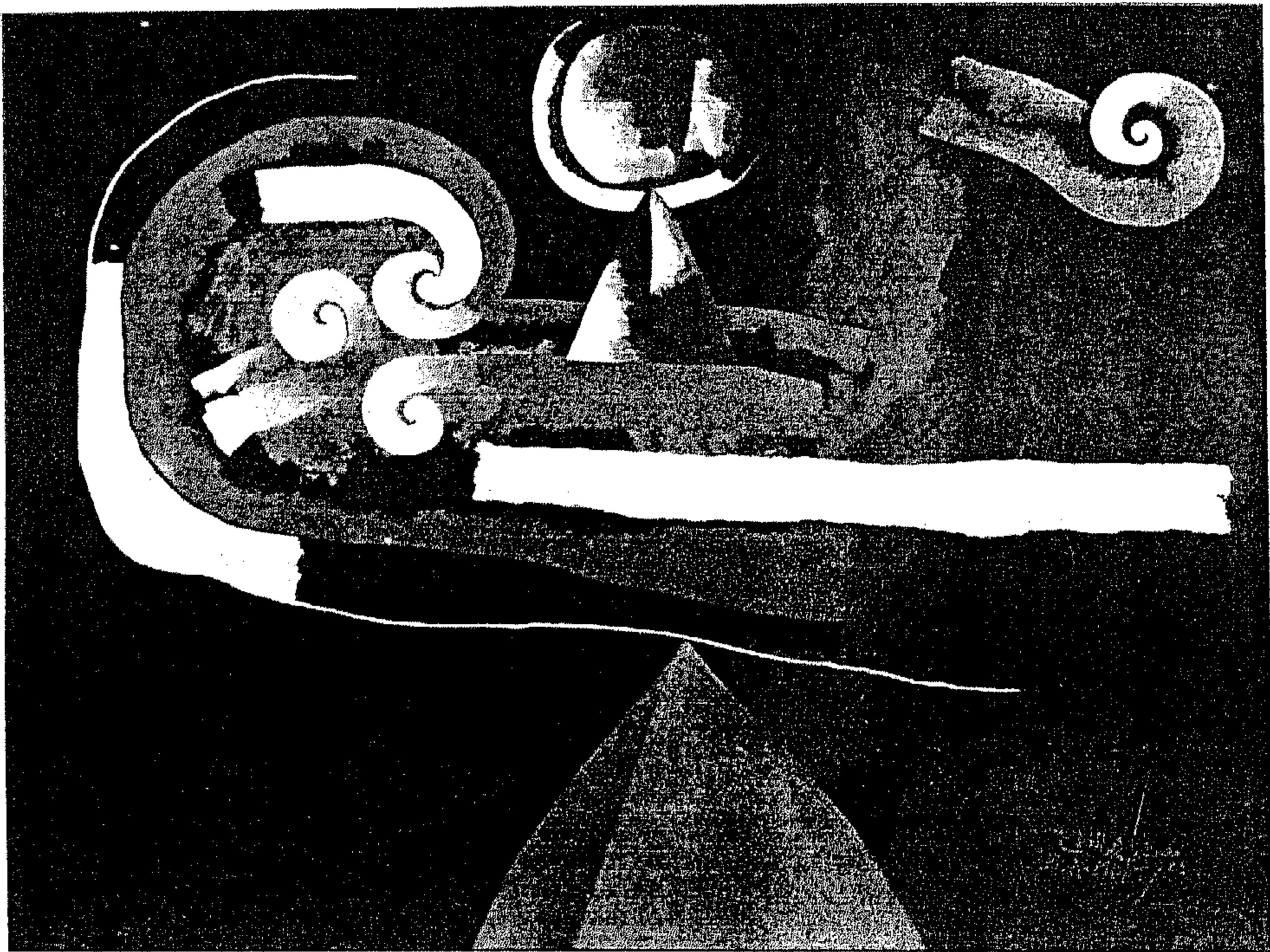
شكل رقم (٧٧)

تجريد - مصطفى عبد المعطي - ٢٠٠٥



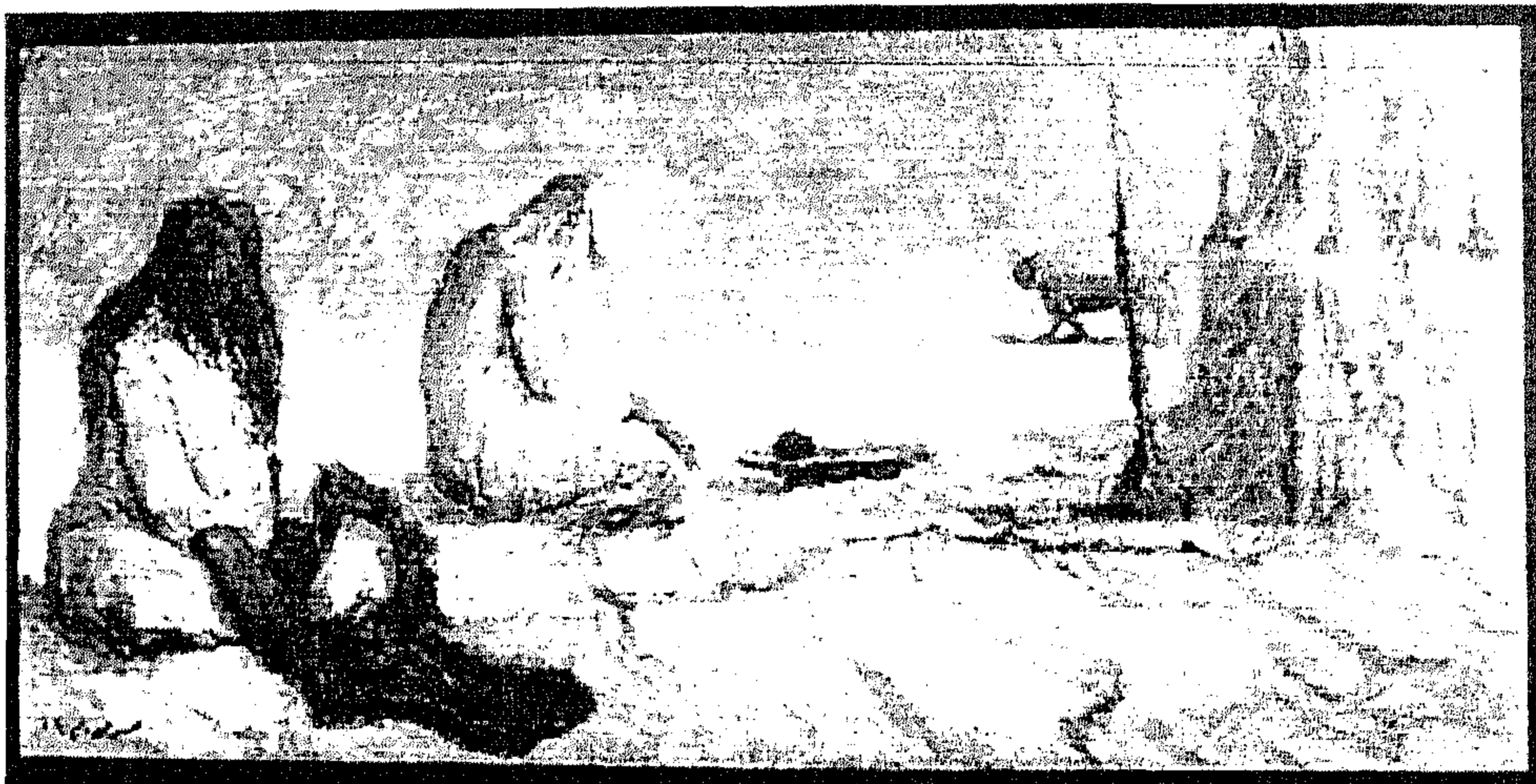
شكل رقم (٧٨)

تجريد - مصطفى عبد المعطي - ٢٠٠٥



شكل رقم (٧٩)

تجريد - مصطفى عبد المعطي - ٢٠٠٥



شكل رقم (٨٠)

من الزار - صبري منصور ١٩٦٤



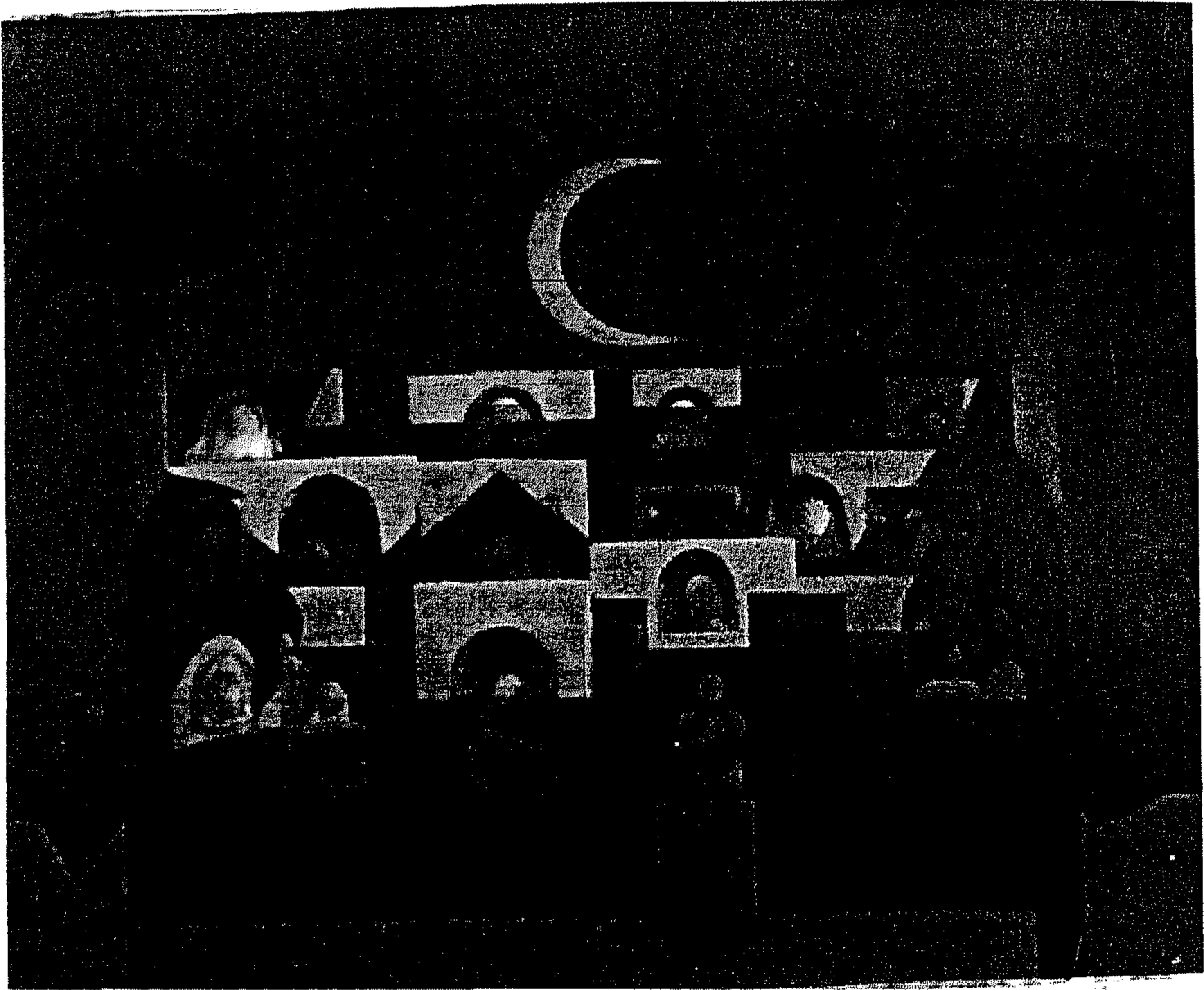
شكل رقم (٨١)

إمرأة ورجل وهلال - صيري منصور، ١٩٧٠،



شكل رقم (٨٢)

إمرأة ورجل وهلال - صبري منصور، ١٩٧٠،



شكل رقم (٨٣)

بيوت وظلال - صبري منصور، ١٩٨٢



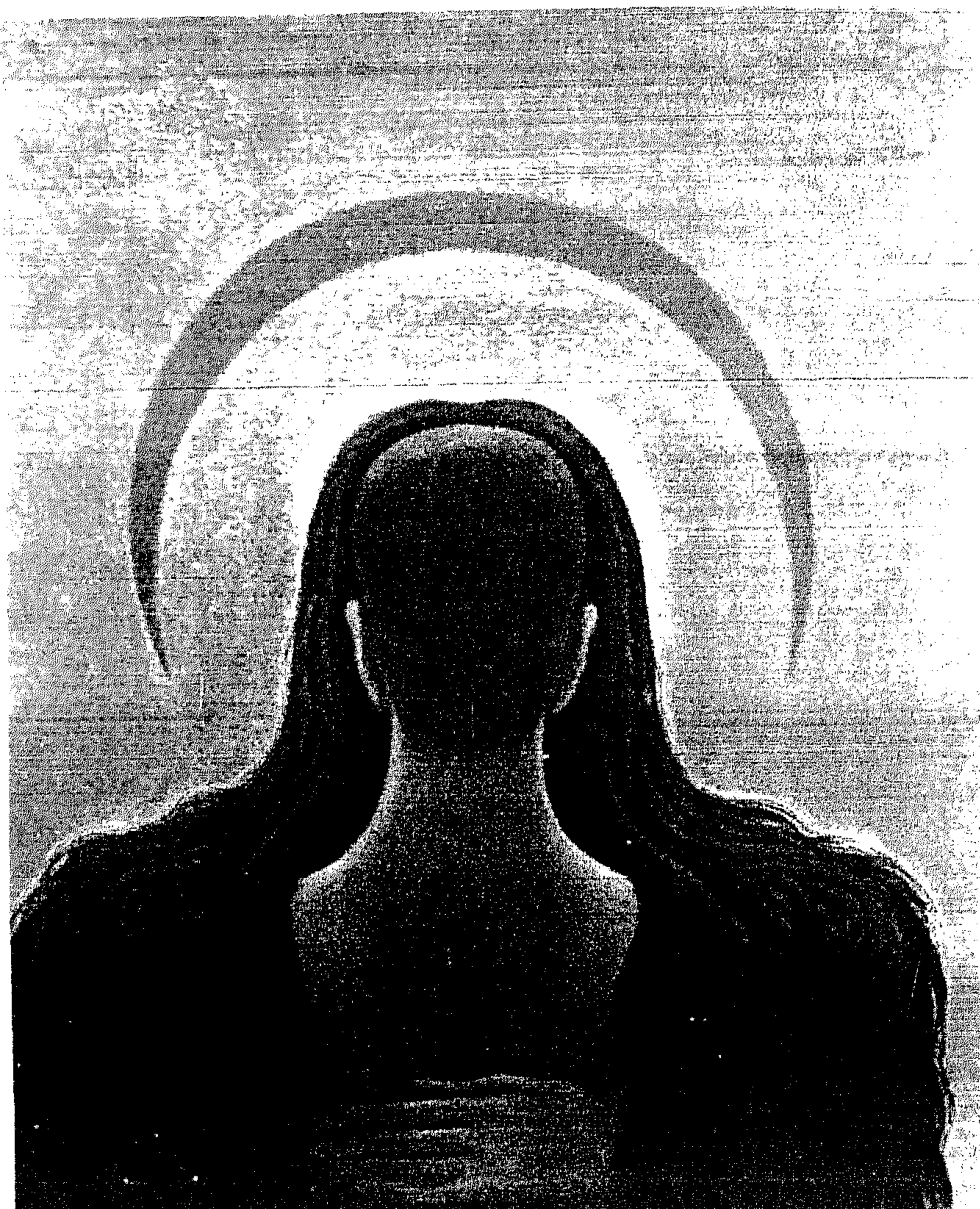
شكل رقم (٨٤)

ترانيم مصرية - صبري منصور، ١٩٨٩



شكل رقم (٨٥)

بيت الأسرار - صبري منصور، ١٩٩٥



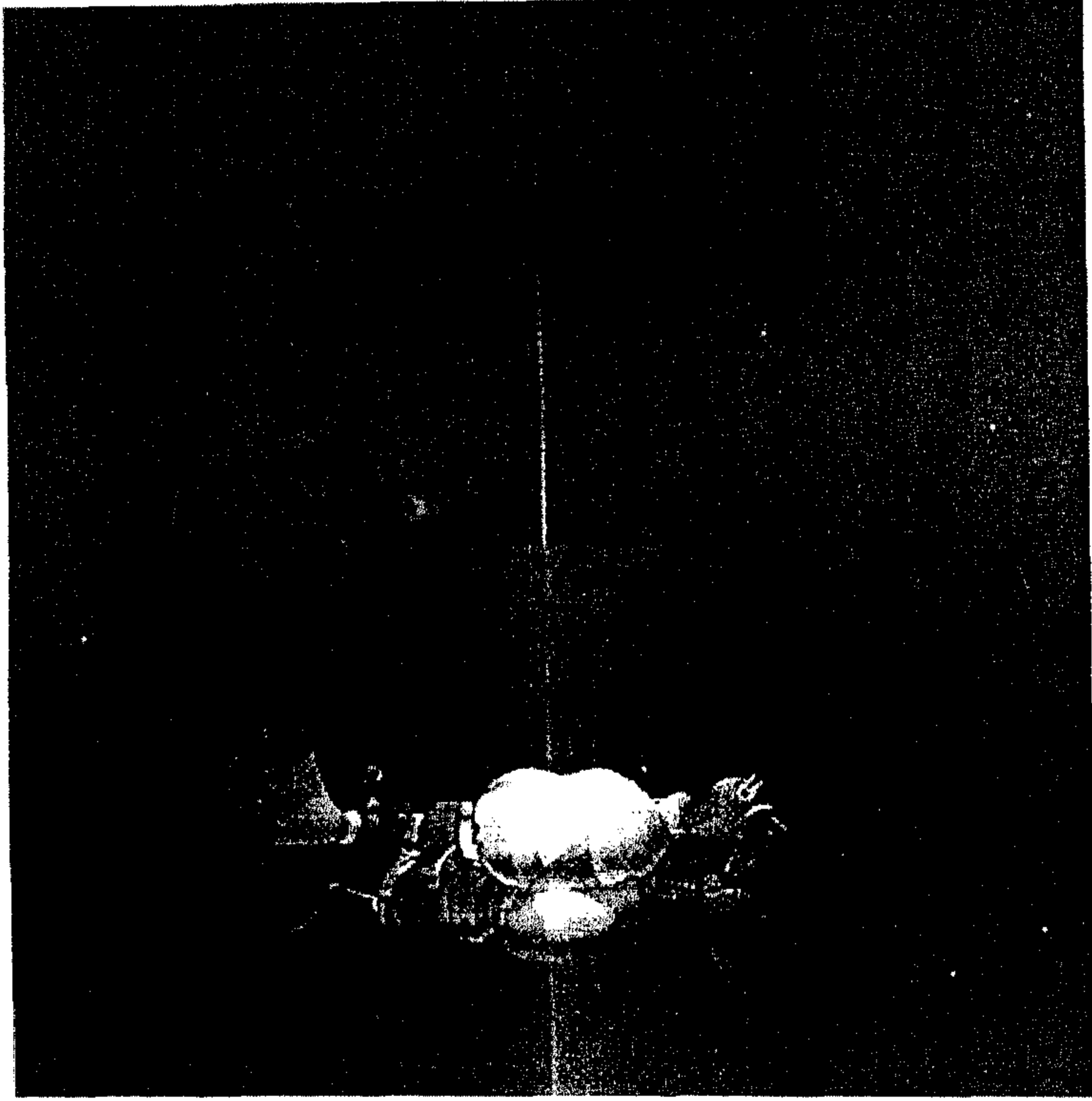
شكل رقم (٨٦)

رجل وامرأة وهلال - صبري منصور، ٢٠٠٣



شكل (٨٧)

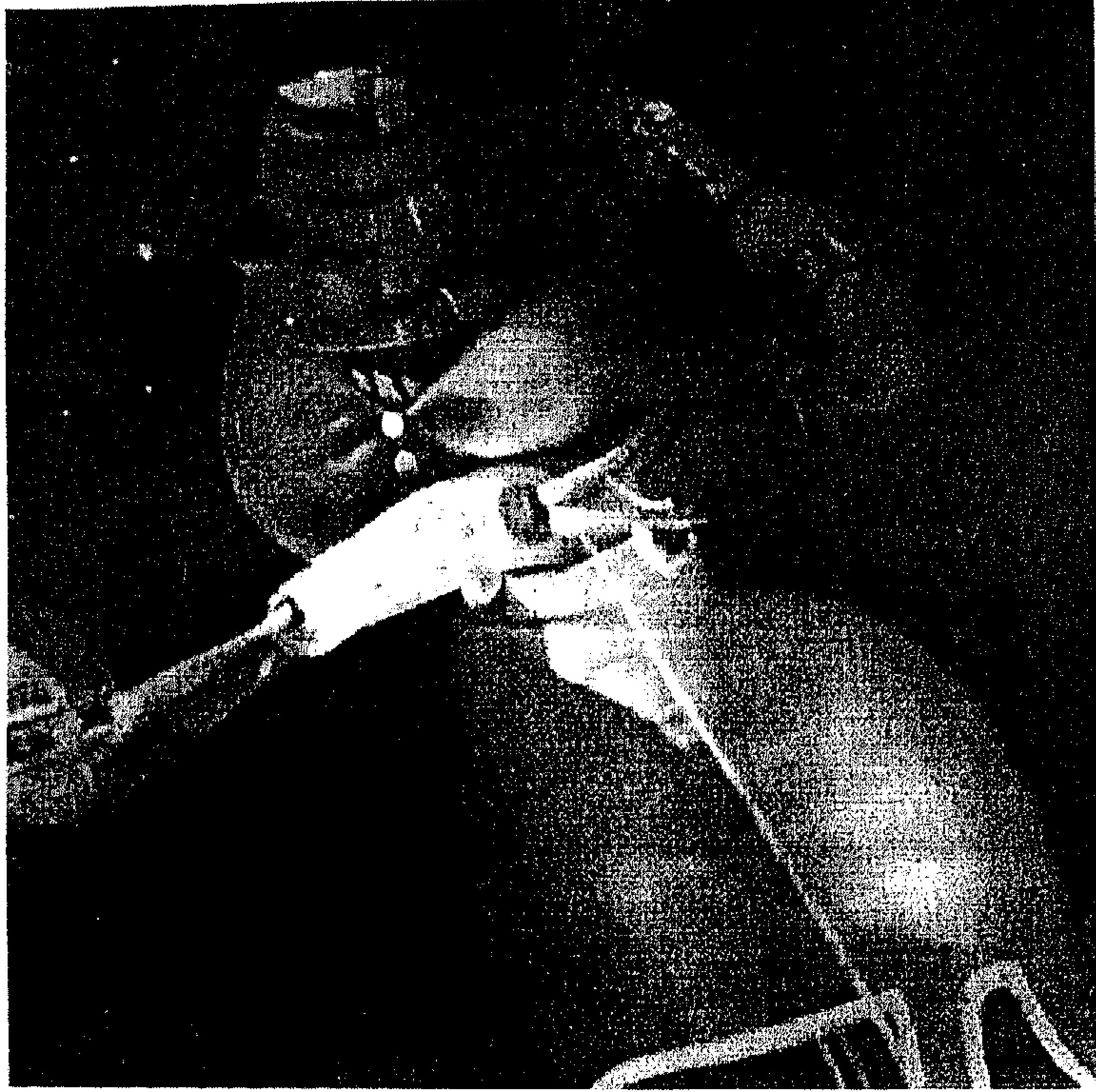
يوم الحساب - أحمد نوار - ١٩٦٧ - رسم بالقلم الرصاص



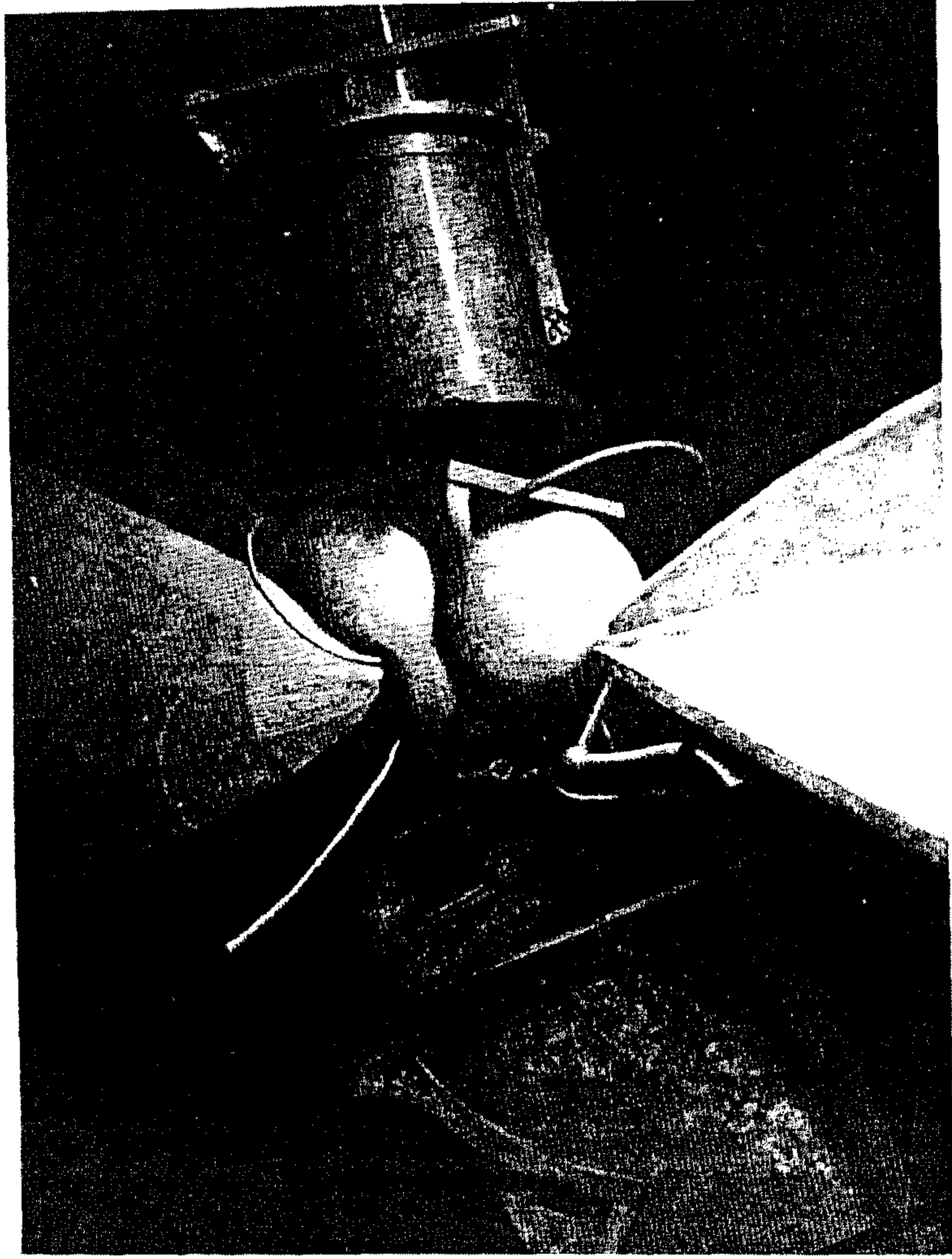
شكل رقم (٨٨)

الإنسان والهدف - أحمد نوار، ١٩٧٣

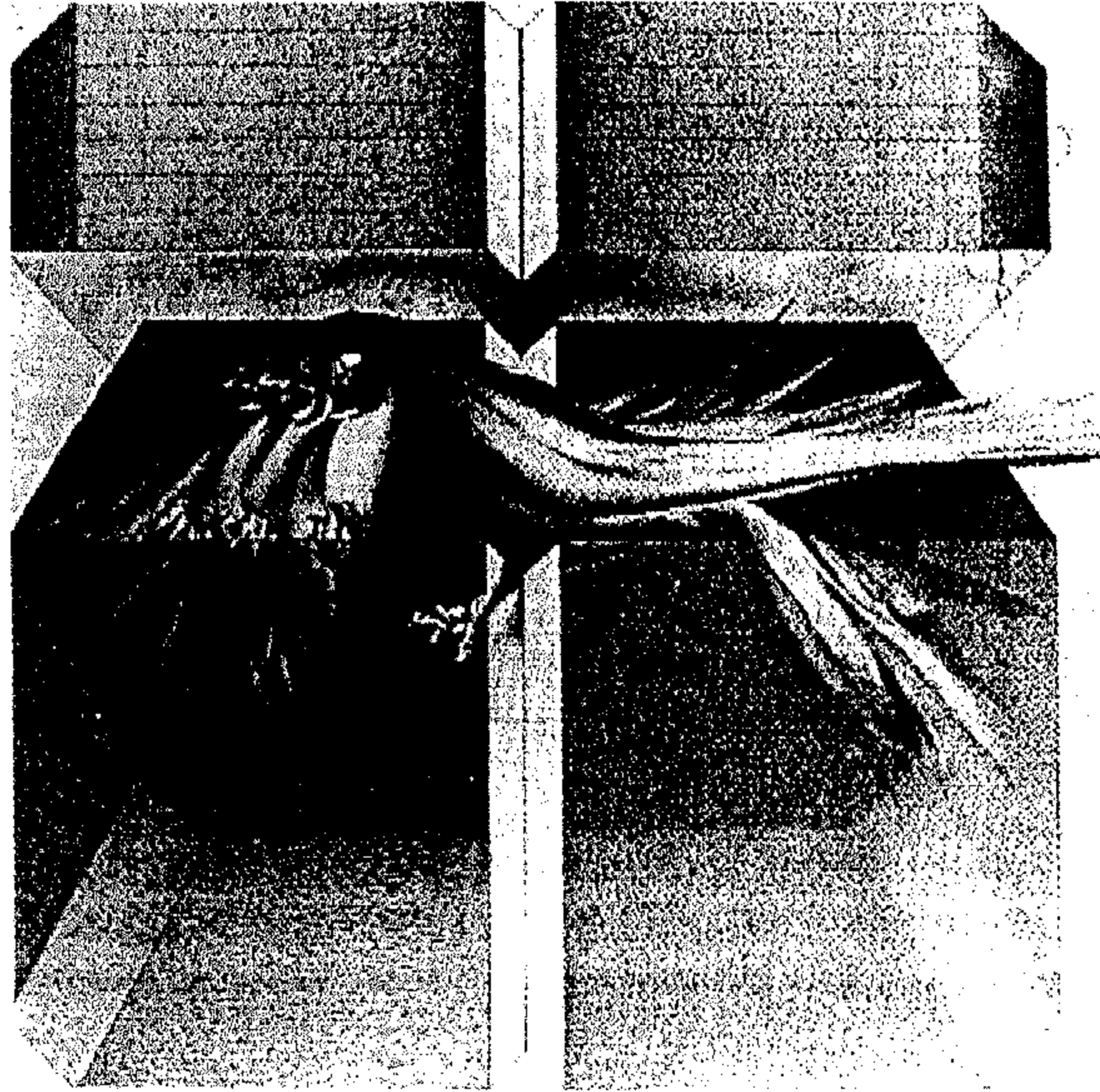
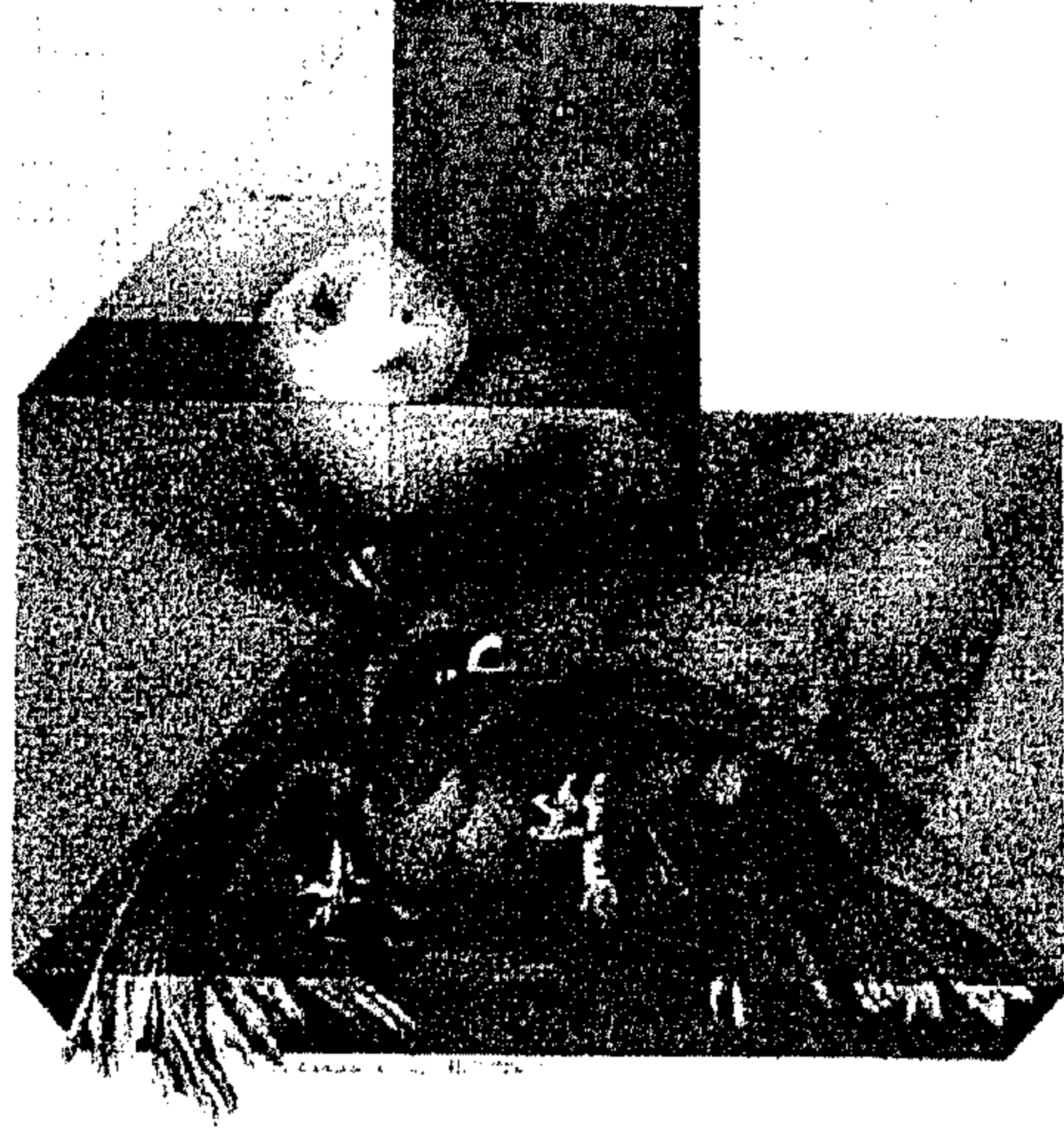
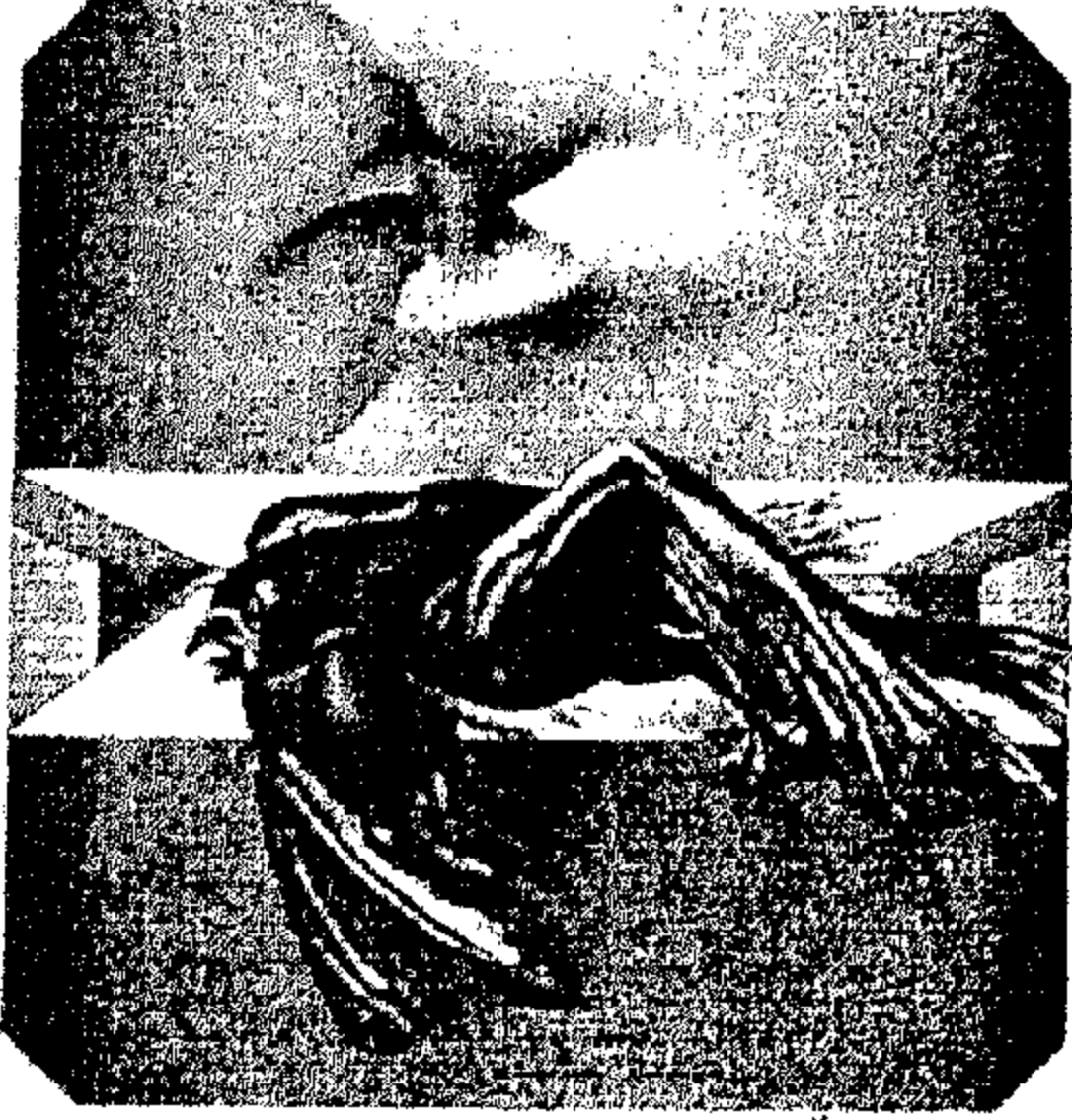
تصوير بالجواش والحبر



شكل رقم (٨٩)
الخروج للحياة - أحمد نوار ١٩٧٥

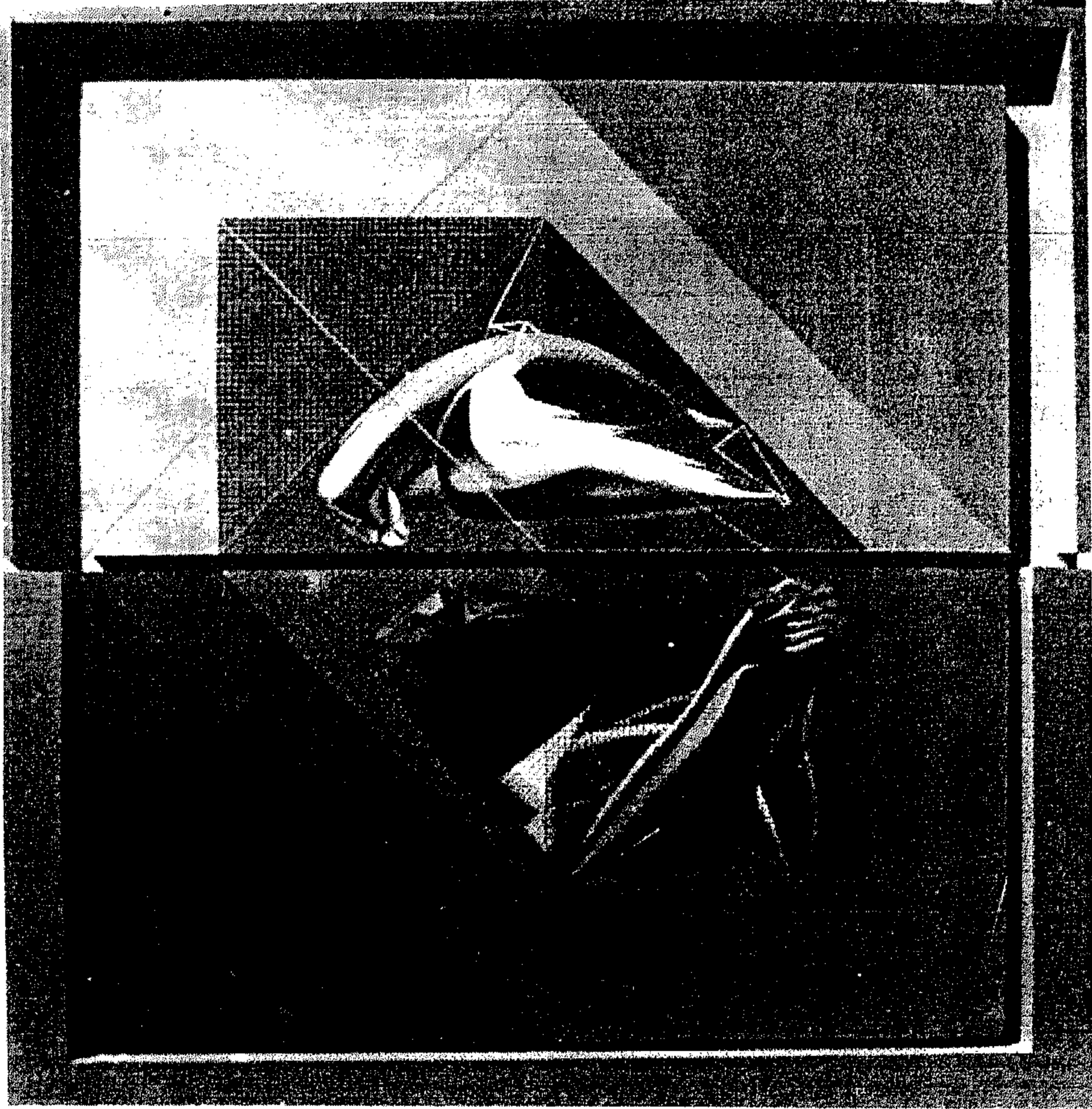


شكل رقم (٩٠)
أعضاء أدمية - لورنيز وتاردون



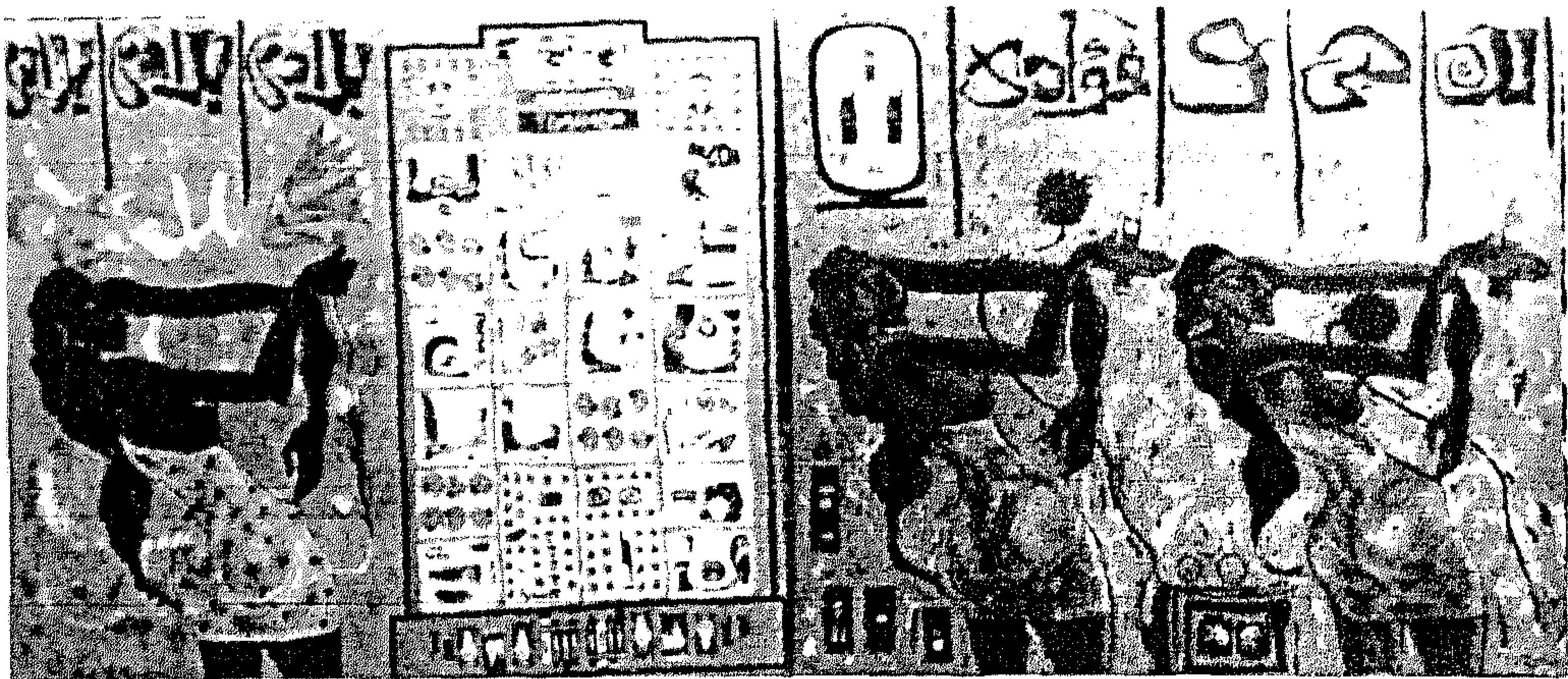
شكل رقم (٩١)

السلام ومحاولة الخروج - أحمد نوار ، ١٩٨٤



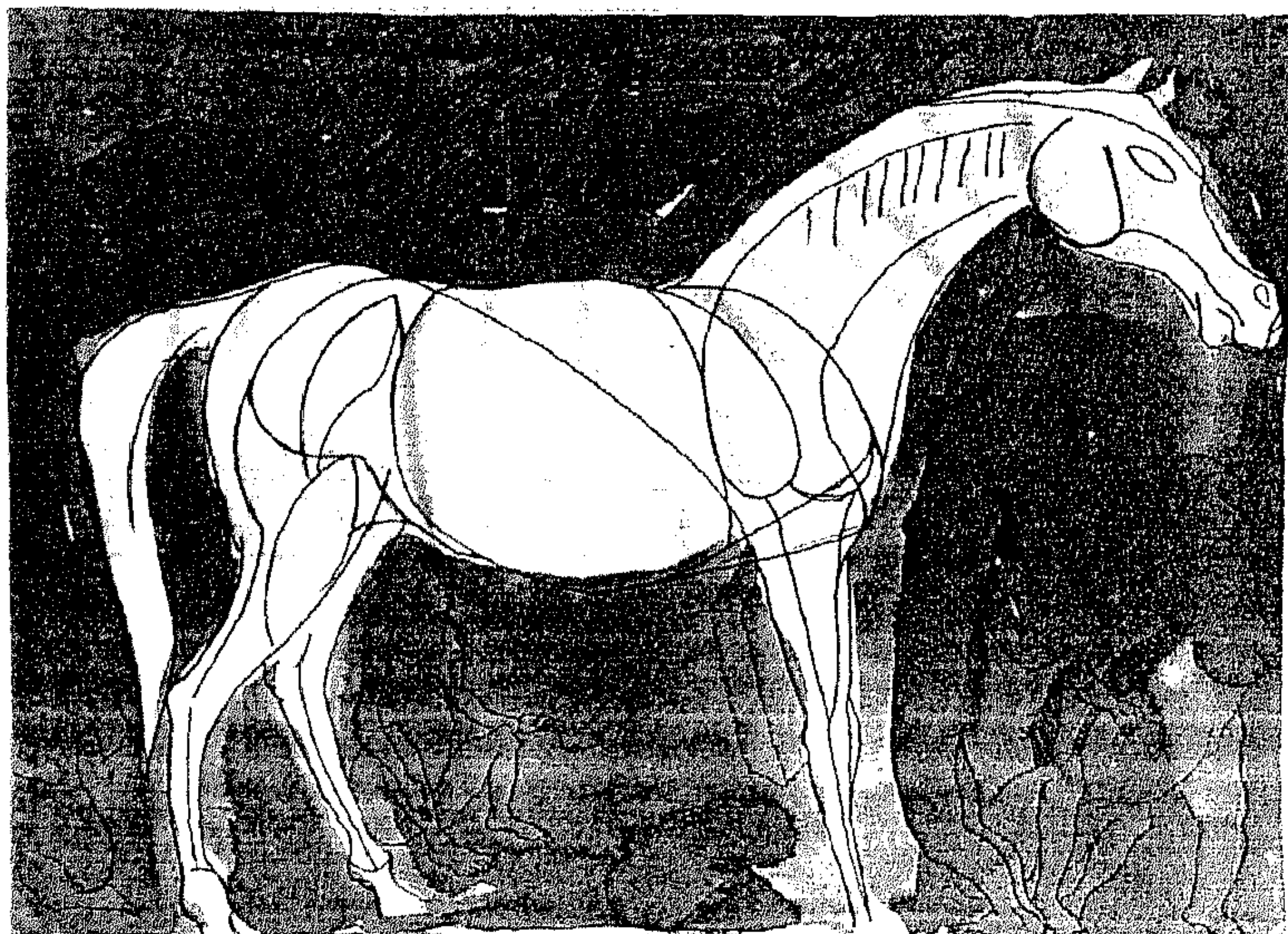
شكل رقم (٩٢)

سجود طائر السلام - أحمد نوار، ١٩٨٦



شكل رقم (٩٣)

الطاقة - محمد عبد المنعم



شكل رقم (٩٤)

الحصان - محمد عبد المنعم



شكل رقم (٩٥)

جسد - محمد عبد المنعم - فترة البعثة الأسبانية



شکل رقم (۹۶)

جیا - اورورا فالیرو - ۱۹۹۱



شكل رقم (٩٧)

امراة - محمد عبد المنعم - فترة البعثة



شکل رقم (۹۸)
امراتان - اورورا فالپرو - ۱۹۸۸



شكل رقم (٩٩)

تجريد - محمد عبد المنعم - فترة البعث الأسبانية



شكل رقم (١٠٠)

منظر طبيعي - محمد عبد المنعم - فترة البعثة الأسبانية



شكل رقم (١٠١)

تجريد - محمد عبد المنعم - فترة البعثة الأسبانية

الباب الرابع

الفصل الأول

خلاصة البحث

الفصل الأول: خلاصة البحث :

- يعتبر العديد من راصدى الفنون أن الفن يعد فرارا إلى حلم تعويضى أو فردوس من الأشكال ذات الألوان الساحرة فى عالم رائع يبعث على الغبطة يرضى فيه الإدراك ويهجع. إلى ما يعتمل فى التجربة من ضروب النزاع الداخلى.
- جماليات فن التصوير متغيرة بتغير درجة الاستفادة من عناصر الطبيعة أو توظيفها فى العمل الفنى سواء تم توظيفها كعناصر أساسية فى العمل أو كعناصر مكملة للعنصر الرئيسى.
- كل عنصر من عناصر فن التصوير يحمل دلالات لا نهائية ومعان جمة تختلف من لوحة لأخرى عند فنان بعينه، وتختلف من فنان لآخر تبعا لرؤيته الفنية وتوظيفه لهذه العناصر، وأيضا تختلف من زمان لآخر تبعا للتطورات الاجتماعية والأحداث السياسية والرؤى الثقافية فى المجتمع الواحد.
- ظلت مصر منذ العصور الحجرية وحتى فترة الحضارة الإسلامية تحتل مكانة هامة جدا فى فن التصوير على مستوى المجتمعات الأخرى على مر التاريخ حتى الفترة التى أصبحت فيها أداة طيعة فى أيدي المحتلين المخربين الذين حاولوا محو الهوية المصرية مثل الحكام العثمانيين الذين قاموا بترحيل الكفاءات الحرفية والفنية إلى الأستانة للاستفادة منهم فى نفس الوقت الذى نشروا فيه فكرا دينيا متطرفا فى مصر عن حرمانية الفن فبدأ الباقين يبتعدون عن ممارسة الفن وينظرون إلى من يمتنه بأنه شخص آثم فاضمحل المستوى الفنى وغيب عن الفكر المجتمعى المصرى آنذاك.

- هناك نقاط تشابه عديدة بين فن التصوير المصرى وفن التصوير الأسباني لما لهما من ظروف اجتماعية وسياسية متشابهة ودماء حارة ذات أفكار متشابهة.

- من العوامل أيضا التي ساعدت على إضعاف الهوية الفنية المصرية هي بعثات محمد على للفنانين والحرفيين المصريين إلى أوروبا في وقت كان فيه الفن المصرى مضمحل فعادوا من هناك محملين بالطرز الأوروبية مثل (الباروك - الروكوكو) التي استخدموها في تجميل القصور والحدائق، وبالرغم من أن ذلك قد رفع من الحالة النفسية للفنان المصرى الذى أعيدت له جزء من ثقته بنفسه إلا أنه على المدى الأطول لم يضعه سوى فى مصاف المقلدين فقط فساعد ذلك أكثر على محو هويته المصرية التي تربع بها قديما على عرش الفن العالمى.

- كانت أسبانيا دائما محل أطماع الكثير من الدول لأنها تربط بين قارتى أوروبا وأفريقيا عن طريق مضيق جبل طارق مما جعلها تمر بأحداث سياسية كبرى وحروب ومنازعات كثيرة وبالتالي تغيرات اجتماعية جمة أثرت الحالة التشكيلية التي عبر بها الفنانون عن حياتهم وحالاتهم التي يعيشونها شأنها فى ذلك شأن مصر أيضا، إلا أن الفنان الأسباني استغرق فى محليته وفى تعبيره عما يخالجه بلده فأصبح عالميا.. بل وأيضا ابتدع مدارس فنية جديدة قادت وراءها العالم الفنى كله.

- عند افتتاح مدرسة الفنون الجميلة فى مصر عام ١٩٠٨ جاهد طلابها الأول فى إعادة الهوية المصرية لفن التصوير المصرى وأصبح منهم مصورون عظماء ما زالت أعمالهم خالدة حتى الآن بالرغم من أن أساتذتهم فى ذلك الوقت كانوا أوروبيون إلا أنهم أثروا فن التصوير المصرى بدراسات بيئية مصرية ريفية وشعبية وفرعونية لإدراكهم التام

بأبعاد المشكلة الفنية في مصر فنجحوا في وضع يدهم على الحلول المثلى لاستعادة الهوية المصرية.

- إذا كان المبعوثون من المصورين المصريين قد تأثروا بالفن الأسباني ليس بأساليبه وتقنياته فقط، وإنما بروحه التي تتبعث في أرجاء أسبانيا كلها فإنهم لم يتأثروا تأثراً سلبياً ولم يتأثروا سوى بروح الفن الإسلامي الذي يحمل الفن الأسباني عبقه الأندلسي في خطوطه وألوانه وحالاته، فيمكن أن نقول أن ما زرعه الأجداد الأندلسيون في أسبانيا قد حصده الأحفاد المصريون الذين بعثوا إلى أسبانيا وحتى التأثير في حد ذاته ليس عيباً وإنما هو يصبح إيجابياً إذا كان الفنان المتأثر فناناً واعياً بكل المقاييس لكل ما يطرأ على فنه من تغيرات.

- الدلالات المختلفة للعناصر الفنية كمفردات تشكيلية تأثرت بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية في مصر وأسبانيا في فترة القرن العشرين الذي نخر بأساليب فنية متعددة في أسبانيا والذي افتتحت فيه مدرسة الفنون الجميلة في مصر وتلقى فيه العديد من المصورين المصريين المعاصرين الدراسة في أسبانيا.

- يمكن للمؤرخين استقراء حياة الشعوب من أعمال المصورين التي أفرزها وجدانهم الواعي بكل ما يجول حولهم من أحداث وتغيرات حياتية ووجدانية.

- لقد تمثل تأثر المصورون عبد العزيز درويش، حامد عويس، عباس شهدى ومحمد رياض سعيد بالفن الأسباني في التزامهم واستغراقهم في الواقعية بالرغم من أساليبهم المميزة الخاصة بهم والتي ظهرت في أعمالهم قبل فترة البعثة الأسبانية.

- كل من عز الدين حمودة وصبرى منصور ومصطفى عبد المعطى قد نجحوا فى الاستفادة من الفنون العالمية بشكل عام والحكمة فى التعامل مع معطيات الفن الأسبانى بشكل خاص وصوغ ذلك فى صورة تطور منطقى لما بدءوه من رحلة طويلة مع فن التصوير، إلا أن أعمال الفنان صبرى منصور تتسم بالمصرية بل وتتوج بها الهوية المصرية التى ترعرع فنه فيها وظل متصالحًا معها حتى الآن.

- الفنانان أحمد نوار ومحمد عبد المنعم قد تأثرا بالفكر الأسبانى بشكل ملحوظ فى أعمالهم التى أنجزوها أثناء فترة البعثة الأسبانية بل وأيضًا ظهرت على أعمالهم الملامح الفكرية الأسبانية فأدركوا العالم بعيون أسبانية وطرق تقنية عالمية إلا أن نوار حاول فى بعض الأعمال الحديثة له أن تتواءم والهوية المصرية بشكل كبير.

مشكلة البحث :

- نظرا لقلّة المراجع المتاحة التى كتبت عن الفنانين المصريين المعاصرين لجأت الباحثة إلى عمل دراسة ميدانية ومقابلة الفنانين المصريين موضوع البحث أو أسر الذين فارقوا الحياة منهم لجمع المادة العلمية عنهم وعن أعمالهم لمحاولة الوصول إلى مدى التأثير الذى طرأ على أعمالهم من خلال دراستهم فى أسبانيا على يد أساتذة أسبان واحتكاكهم بشكل مباشر بفن التصوير الأسبانى فى فترة البعثة.

- بعض المصورين المصريين رفضوا فكرة تأثرهم أو تأثر أعمالهم بالفن الأسبانى معتقدين أن فى ذلك خطأ وقعوا فيه ويجب أن يتواروا منه فى حين أن البحث يثبت أن الفنان الواعى هو الذى يتأثر بأى عالم محيط به سواء فى بلده موضع نشأته أو فى بلد آخر، ولكن العبرة بالنتيجة الأخيرة وهى ألا يطغى ذلك التأثير على هويتهم المصرية قبل كل

شئىء.. فالتأثر فى حد ذاته مقبول ولكن بشكل مناسب وبتوظيف منظم
يفطن له الفنان الواعى.

- تعثر على الباحثة الوصول إلى بعض الفنانين مثل رياض سعيد وورثة
عباس شهدى مما اضطرها إلى الحصول على المادة العلمية الخاصة
بهما من شبكة الإنترنت التى لم تكن تحمل بيانات كافية أو وافية فلم يكن
مدون فيها مثلاً العام الذى أنتجت فيه الأعمال مما ازداد الأمر صعوبة
فى البحث واستتباط التغيرات التى طرأت على أعمال هذين الفنانين،
وأيضاً لم يكن مدون أسماء اللوحات أو مقاساتها.

- المراجع المتوفرة عن فن التصوير الأسباني قليلة جداً والمختصة منها
بالمصورين الأسبان محدودة ولا تهتم سوى بالأكثر شهرة منهم، وكلها
باللغة الأسبانية مما تطلب الكثير من الترجمات من اللغة الأسبانية إلى
اللغة العربية فمَثَل ذلك صعوبة فى خطوات البحث.

التوصيات :

- توصى الباحثة باهتمام الجهات الثقافية المعنية بالكتب والمراجع العربية
التي تفى بقدر مصورى مصر بداية من فناني الرعيل الأول وحتى
الآن.

- توصى الباحثة المصورين المصريين بالالتفات نحو الفن المصرى الذى
يحمل الهوية المصرية منذ العصور الحجرية وحتى الحضارة الإسلامية
لأنه ما زال زاخراً بعناصر فنية لا تزال قيد التاريخ ولم تعد لأن تكون
بؤرة ينبثق منها الفن المصرى المعاصر.

- توصى أيضاً الفنانين التشكيليين المصريين بإقامة جسراً فنياً قوياً بين
مصر وجميع دول العالم كركيزة سياسية هامة فى تغيير وجهة النظر
العالمية عن المصريين بوجه خاص وعن العرب المسلمين بوجه عام.

- توصى الباحثة جمعية نقاد الفن التشكيلي بإحياء العديد من الندوات النقدية حول الفن المصرى الحديث وإثراء الحوارات الهادفة بين الأجيال المختلفة وتعزید معنى قيمة الهوية المصرية فى أذهانهم.
- توصى أيضا القائمين على الحركة التشكيلية فى مصر محاربة كل تقليد عقیم للفن الأوروبى أو الفن الغربى دون استيعاب محتوياته والأسس القوية التى ارتكز عليها ذلك الفن فى مجتمع بعينه دون المجتمعات الأخرى ومحاولة جذب المصورين الشباب نحو فكرة استعادة الهوية التشكيلية المصرية على المستوى العالمى.
- توصى الباحثة أيضا الباحثين بالاهتمام بتفاصيل التراث المصرى فى مختلف أنواع الفنون، فمنه تشع شمس الإبداع الأصیل لأنه ما زال يحمل عدة جوانب مجهولة بالنسبة للمتخصصين الأكاديميين فى الفنون.

الباب الرابع
الفصل الثانى
تجربة الباحث

تجربة الباحث:

التجربة الأولى: لوحة " امرأة جالسة " - شكل رقم (١٠٢):

تظهر فيها سيدة جالسة متألمة في وضع تفكير ترتدى ملابس حديثة حاولت الباحثة إضفاء تعبير الحزن مع النظرة المتألمة والحالة الحائرة وكأنما هى تائهة بين ثنايا الحياة التى صنعت من التوال البارز المحددة مساحاته بالخطوط السوداء.. أما اللون فى هذا العمل فهو يترنح بين الدرجات الساخنة جدًا التى أرادت الباحثة تحقيقها فى درجات الأصفر المضىء والأورنج والأحمر النارى وبين درجات الأزرق المائل إلى زرقة البحر بعد الغروب عند نزول الشمس وبداية انسداد الليل محاولة تحقيق هدف تعبيرى من خلال ذلك وكأنما هذه السيدة تجلس بمفردها فى حالة من العزلة والتفكير وسط الحياة الشاسعة الهائلة والطبيعة الملخصة فى الألوان من حولها بكل تفاصيلها وتقاسيمها التى أحدثتها كسرات القماش البارزة عن سطح اللوحة والتى ذابت فيها أطراف رداءها فلا نستطيع أن نميز بين تفاصيل الرداء وبين الكسرات من حوله فى نهاية اللوحة من أسفل.

طريقة التحضير.. قامت الباحثة بإعداد التوال المشدود على الإطار بطبقة التحضير البيضاء ثم بعد جفافها تشبعت بطبقة من اللون المخفف بزيت التحضير "الترابنتينا" بواسطة فرشاة عريضة، ثم بعد جفافها قامت بتقطيع قماش خام إلى قطع غير متساوية فمنها المستطيل ومنها المربع ومنها شبه المنحرف وقامت بغمس القطع فى إناء عميق به غراء سريع مخفف بالماء ثم فرد القطع واحدة تلو الأخرى على السطح المحضر بألوان الزيت المخففة بالترابنتينا حتى تم تغطية الجزء الأكبر من سطح اللوحة الأصلية بقطع القماش وتركت لتجف حوالى ٢٤ ساعة ثم بعد أن جف السطح تمامًا قامت بتحضيره بالألوان الزيتية المخففة بالترابنتينا التى عندما اكتمل جفافها قامت الباحثة بالتصوير عليها بوضع

الخطوط الخارجية لشكل الموديل ثم توزيع الدرجات اللونية المختلفة في المساحات الغائرة أو البارزة بفرشاة الزيت العريضة والجافة أيضاً دون استخدام سوازل وسيطة حتى تحتفظ اللمسات بالخشونة والكتل اللونية التلقائية.

التجربة الثانية: لوحة "المرايا" - شكل رقم (١٠٣) - حبر على ورق:

وفيه تم التصوير على الوجه الخشن من ورق الكانسون الأزرق بقلم الحبر الأسود واللوحة عبارة عن فتاة تجلس أمام المرآة فنراها من ظهرها ولكن تنعكس في المرآة ظلال وجهها ثم داخلها مرآة أخرى ومرأتين أخرتين تنعكس فيها صورتها بأوضاع مختلفة واللغز في هذا العمل أن الفتاة الجالسة أمام المرآة لن ترى تلك الانعكاسات سوى في حالة أن تكون أمامها مرآة وخلف ظهرها مرآة أخرى فتعكس كل منهما الأخرى فيها بشكل تبادلي، حاولت الباحثة من خلال ذلك التعبير عن جو غامض حالم تنبثق منه لمسة أنثوية هادئة ومحيرة في نفس الوقت.

التجربة الثالثة: " عيون " - شكل رقم (١٠٤) - حبر على ورق :

وفيه قامت الباحثة بتصوير فتاة جالسة بخطوط أرادت أن تكون حرة تلقائية بالحبر، أما حبر الفتاة فمغطى بقطعة من القماش ذات الدوائر وكأنها ملفوفة كالمومياء الفرعونية ولكن الفارق أنها ما زالت على قيد الحياة لا تملك في تلك اللحظة سوى عيونها.

التجربة الرابعة: "سيدة القطار" - شكل رقم (١٠٥) - حبر على ورق:

أرادت الباحثة من تلك اللوحة التعبير عن تلك السيدة التي تجلس على كرسي خرافى فى انتظار القطار غريب الشكل أيضاً الذى يبرز لها من خلف إطار الشباك، والغريب أن القضبان تندفع إلى داخل الحجرة عبر الشباك ويتداخل مع أطراف ثوب السيدة الجالسة المنتظرة الحاملة، كما أرادت الباحثة

التعبير عن الأنوثة المنبعثة من السيدة وأيضا أرادت إضفاء نوع من الأناقة والرفقة على تلك السيدة التي لا نرى منها سوى ظهرها.

التجربة الخامسة : " الفتاة والقطعة " - شكل رقم (١٠٦) - حبر على ورق:

وفى تلك اللوحة صورت الباحثة فتاة فى خلفية اللوحة نحو اليسار تتقدمها قطعة تقف بظهرها وذيلها محاولة إضفاء جو أسطورى غامض ربما يبعث على الرعب أو يعبر عن المخاوف من المجهول والعالم الآخر.

التجربة السادسة: " أمام النفس " - شكل رقم (١٠٧) - حبر على ورق:

وفيهما أراد الباحثة التعبير عن الوقفة مع النفس بنظرة ثابتة من خلال عين الفتاة التى تقف أمام نفسها على الشاطئ أو ربما على خط تلاحم المياه مع الرمال.

التجربة السابعة: " المرايا المجنونة " - شكل رقم (١٠٨) - حبر على ورق:

وفيهما صورت الباحثة فتاة من الخلف ترتدى زياً غريباً وتقف أمام مرآة طويلة عكست منظر الكرسي بجانب الفتاة ولكن عكست صورة الفتاة من خلفها أيضاً محاولة تحقيق جو أسطورى غريب.

التجربة الثامنة: " دائرة المرأة " - شكل رقم (١٠٩) - حبر على ورق :

وفيهما أرادت الباحثة التعبير عن الدائرة المجتمعية اللانهائية التى تحيط بالمرأة العصرية والتى أصبحت المرأة جزءاً منها.. جزءاً من كل الهموم والمسؤوليات الجسام فى الحياة وذابت تفاصيلها ثوبها المعبرة عن كيانها فى تفاصيل الحياة التى لا تأخذ المرأة منها سوى جانب لا أكثر.. قامت الباحثة بتصوير ذلك بالحبر الأسود على الجانب الخشن من الكانسون الأحمر رازمة بذلك اللون إلى سخونة حياة المرأة التى تجذبها من كل جانب وهى تائهة وفى نفس الوقت محاولة أن تتواءم مع دوائر ومنحنيات الحياة.

التجربة التاسعة: " الفتاة والضفدع " - شكل رقم (١١٠) - حبر على ورق:

قامت الباحثة فى هذه اللوحة تصوير فتاة يغطى شعرها المنسدل وجهها ويزحف إليها ضفدع ذو شكل غريب أرادت الباحثة بتلك اللوحة استكمال المعنى فى سلسلة التجارب السابقة محققة فى الخطوط المنحنية المنظورية ذات الدوائر المكتملة أحياناً وغير المكتملة أحياناً أخرى ولا ندرى أهذا الضفدع صديق لتلك الفتاة أم أنه زاحف إليها وهى لا تراه.. أم أنه فرض فى حياتها وهى تشيح بوجهها فى اتجاه آخر.

التجربة العاشرة: " استنساخ " - شكل رقم (١١١) - زيت على توال :

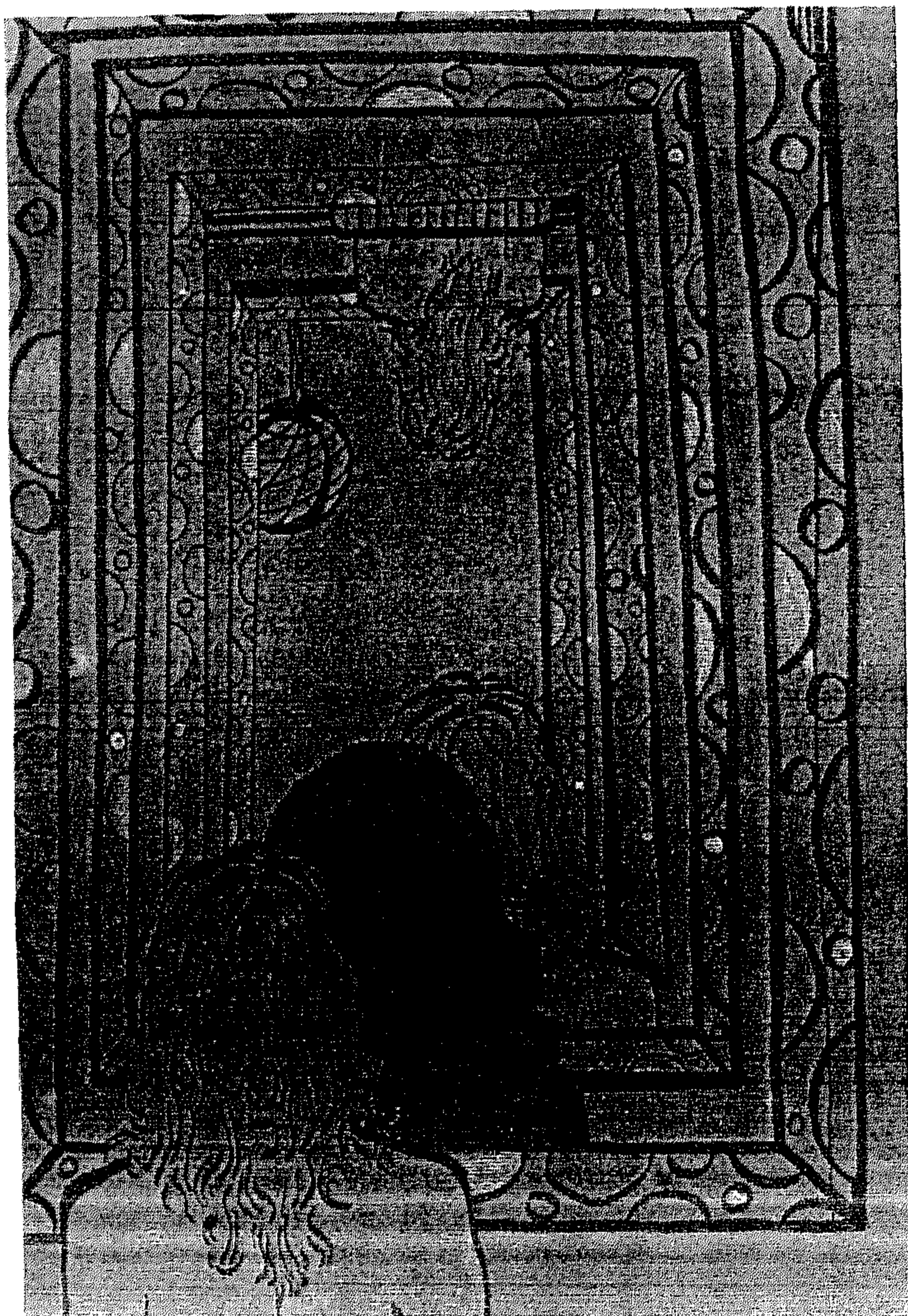
وتظهر فى هذه للوحة فتاتان تقفان بظهرهما متماثلتان فى الشكل الخارجى ولكن مختلفتان فى المعالجة اللونية، كما تظهر زهرتا الشمس فى يمين ويسار اللوحة ومن خلال ذلك حاولت الباحثة التعبير عن البعد الرمزي للحياة متمثل فى الأشياء المتماثلة فى شكلها والمختلفة فى جوهرها، ومن خلال التماثل الشكلى بين الفتاتان حاولت إضفاء روح من الغرابة التى تخيم على الجو العام للوحة.

قامت الباحثة بعمل مجموعة من الاسكتشات التى غالباً ما تسبق مرحلة التصوير الزيتى وهى بخامة الحبر على الورق، وربما أيضاً من خلالها تحاول الباحثة تسجيل مجموعة من الأفكار التى تستعين بها بعد ذلك فى حلول خلفيات اللوحات أو فى انبثاق فكرة جديدة لعمل فنى متكامل بالألوان الزيتية على مقاسات كبيرة ويظهر ذلك فى مجموعة الاسكتشات.. شكل رقم (١١٢).



شكل رقم (١٠٢)

التجربة الأولى امرأة جالسة - زيت علي توال ١٢٠ × ٢٠ سم



شكل رقم (١٠٣)

التجربة الثانية - المرايا - حبر علي ورق



شكل رقم (١٠٤)

التجربة الثالثة - عيون - حبر علي ورق



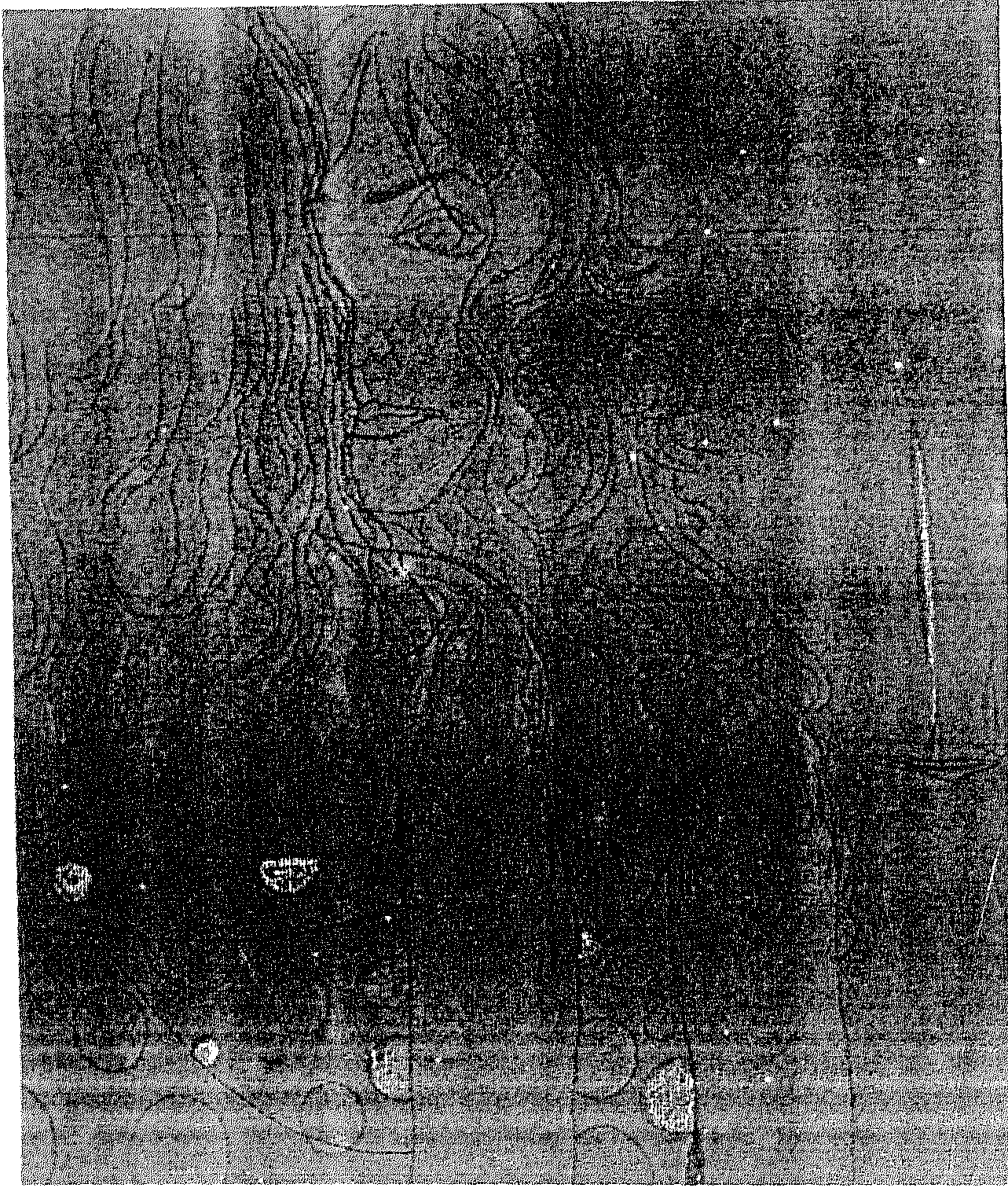
شكل رقم (١٠٥)

التجربة الرابعة - سيدة القطار - حبر علي ورق



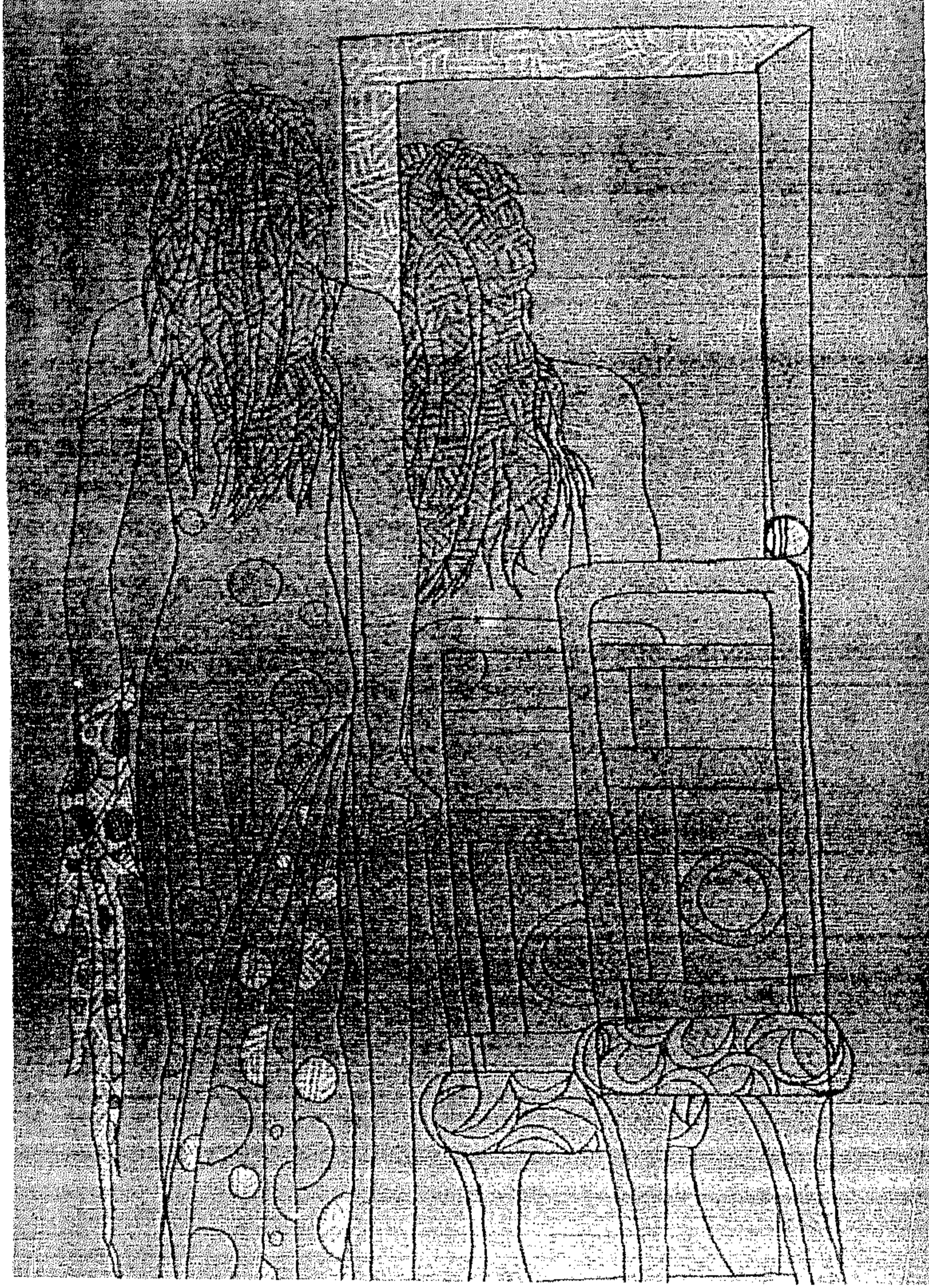
شكل رقم (١٠٦)

التجربة الخامسة - الفتاة والقطعة - حبر علي ورق



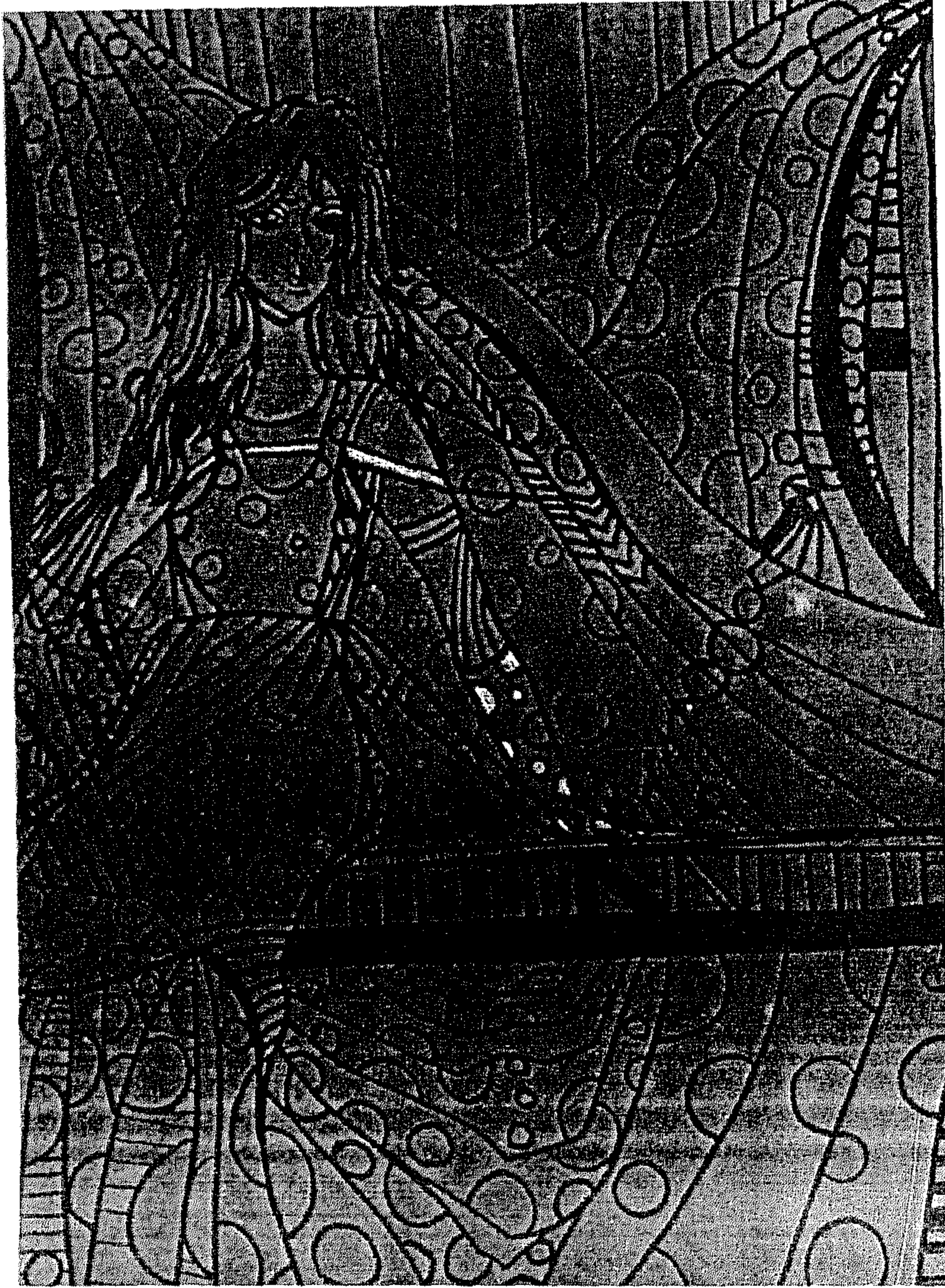
شكل رقم (١٠٧)

التجربة السادسة - أمام النفس - حبر علي ورق



شكل رقم (١٠٨)

التجربة السابعة- المرايا المجنونة - حبر وأقلام ملونة علي ورق



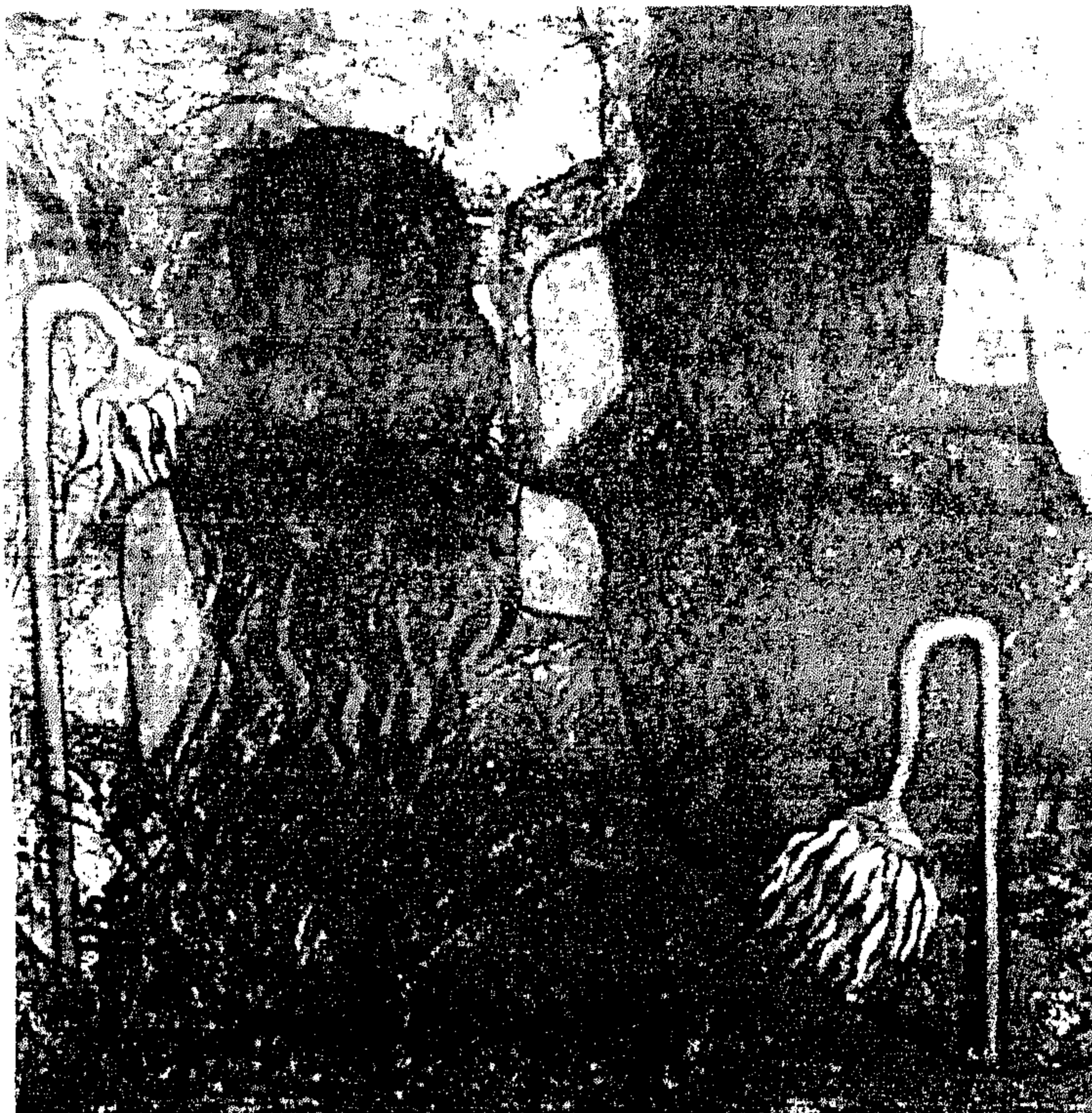
شكل رقم (١٠٩)

التجربة الثامنة- دائرة المرأة - حبر وأقلام ملونة علي ورق



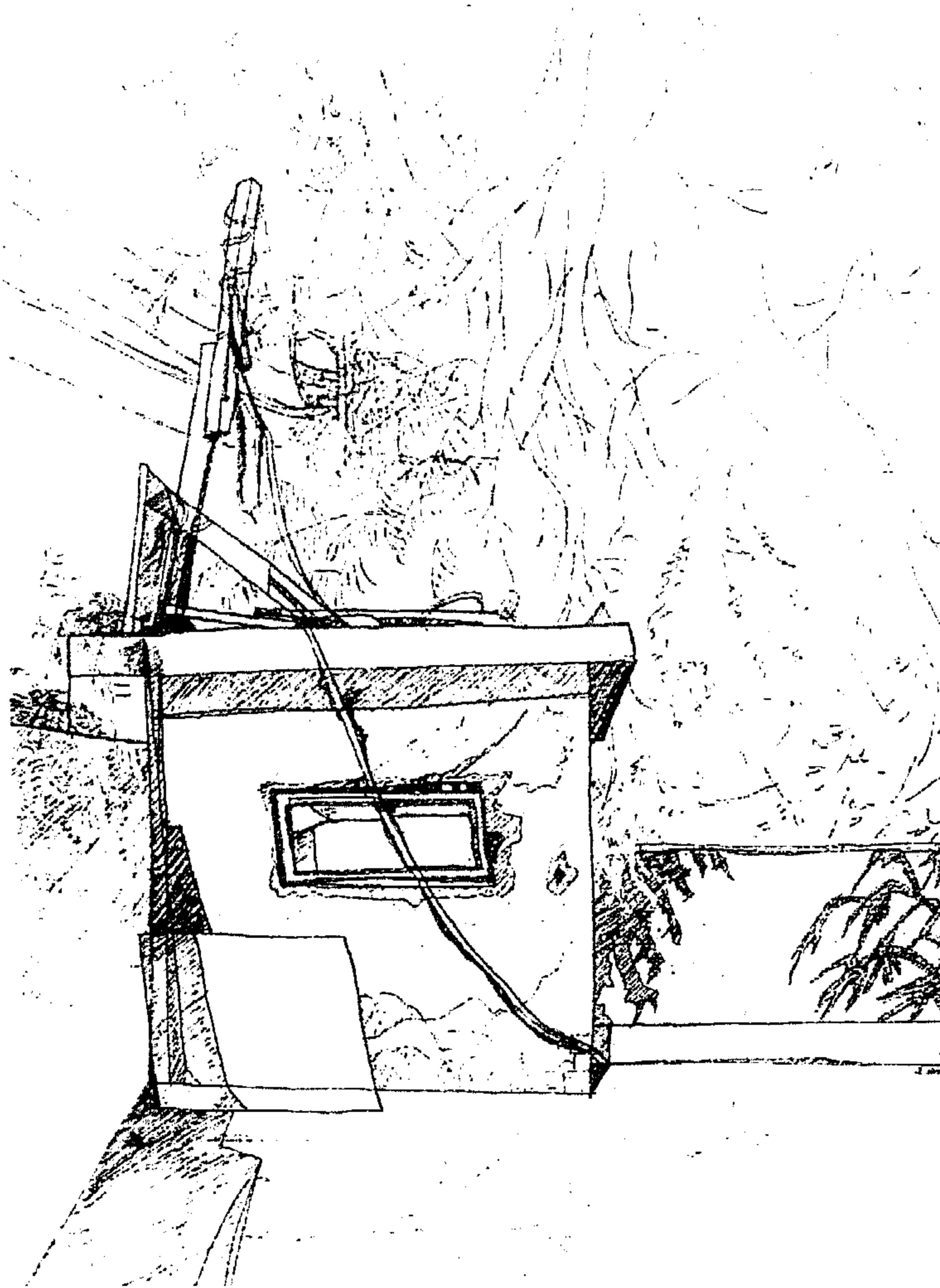
شكل رقم (١١٠)

التجربة التاسعة - الفتاة والضفدع - حبر علي ورق



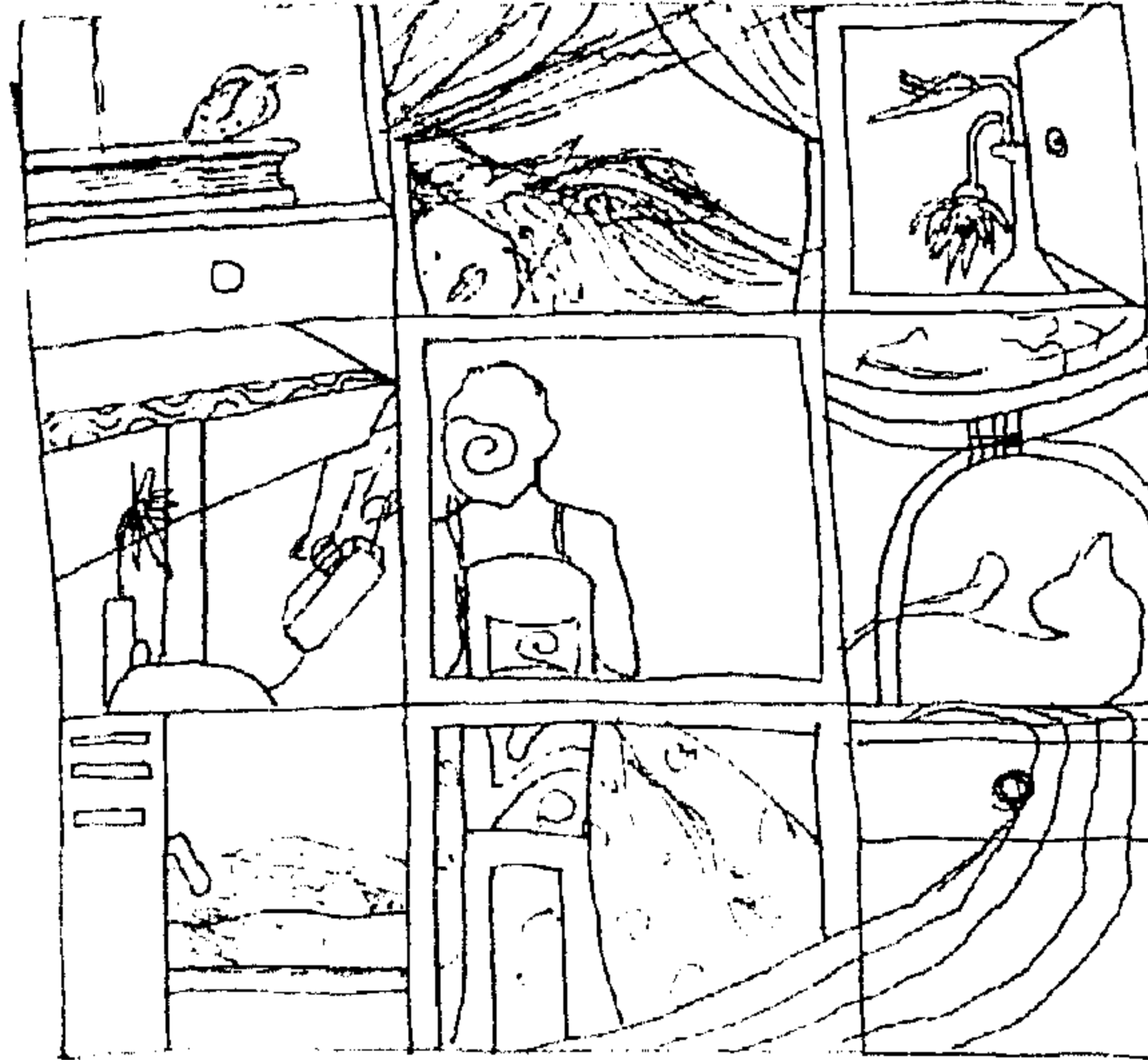
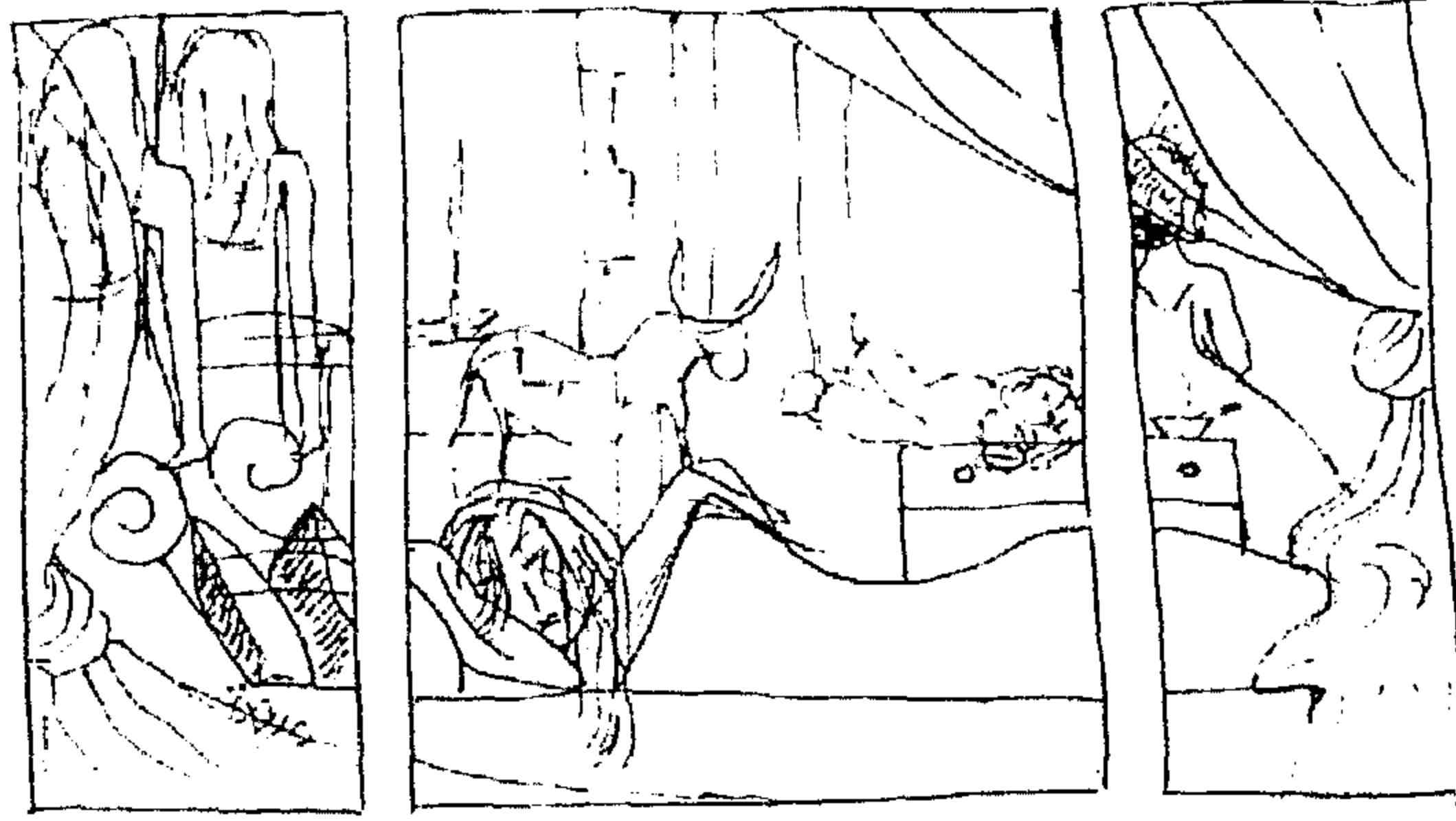
شكل رقم (١١١)

التجربة العاشرة - استتساخ - تجربة الباحث



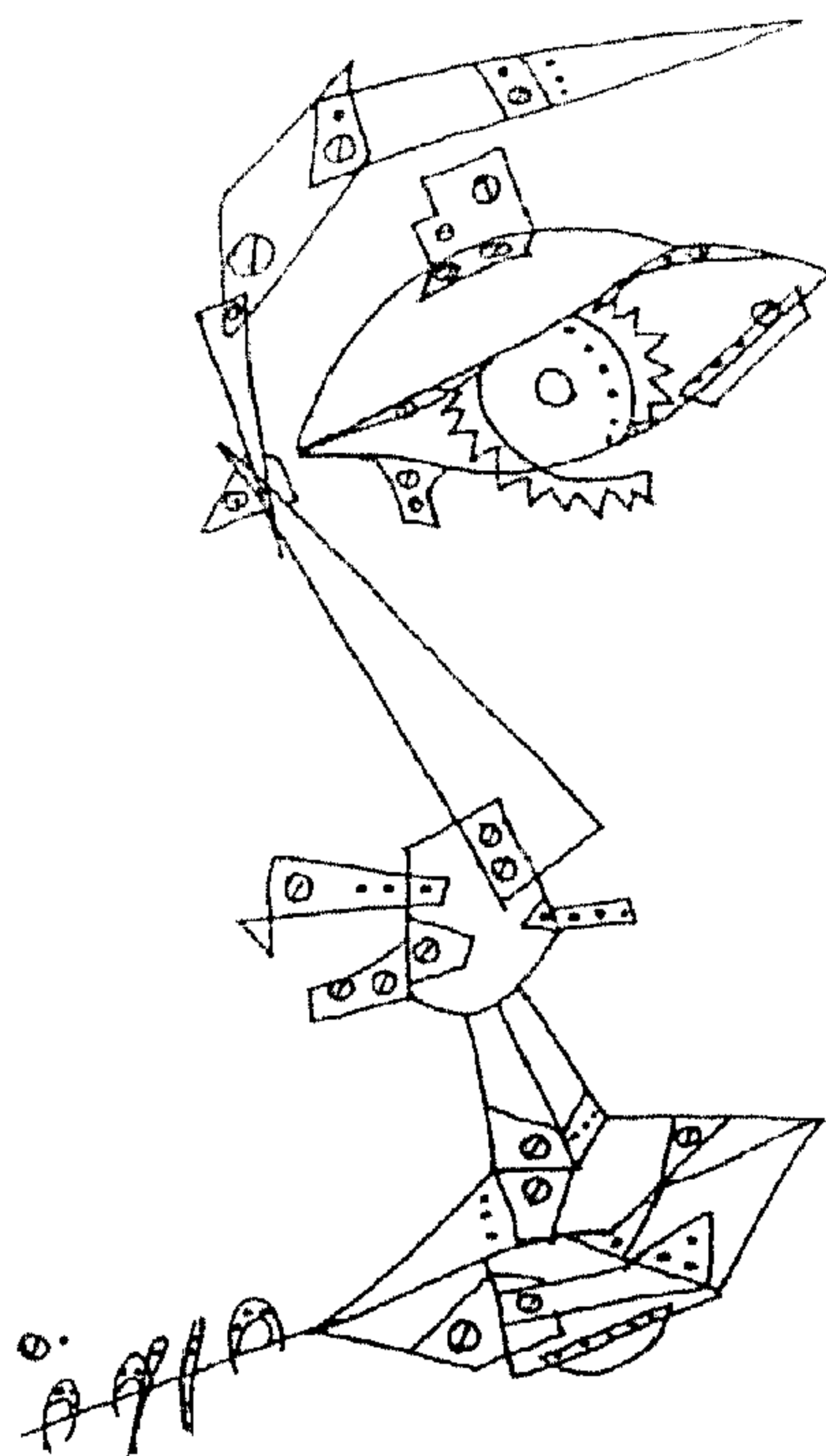
شكل رقم (١١٢ - أ)

اسكنشات للباحثة

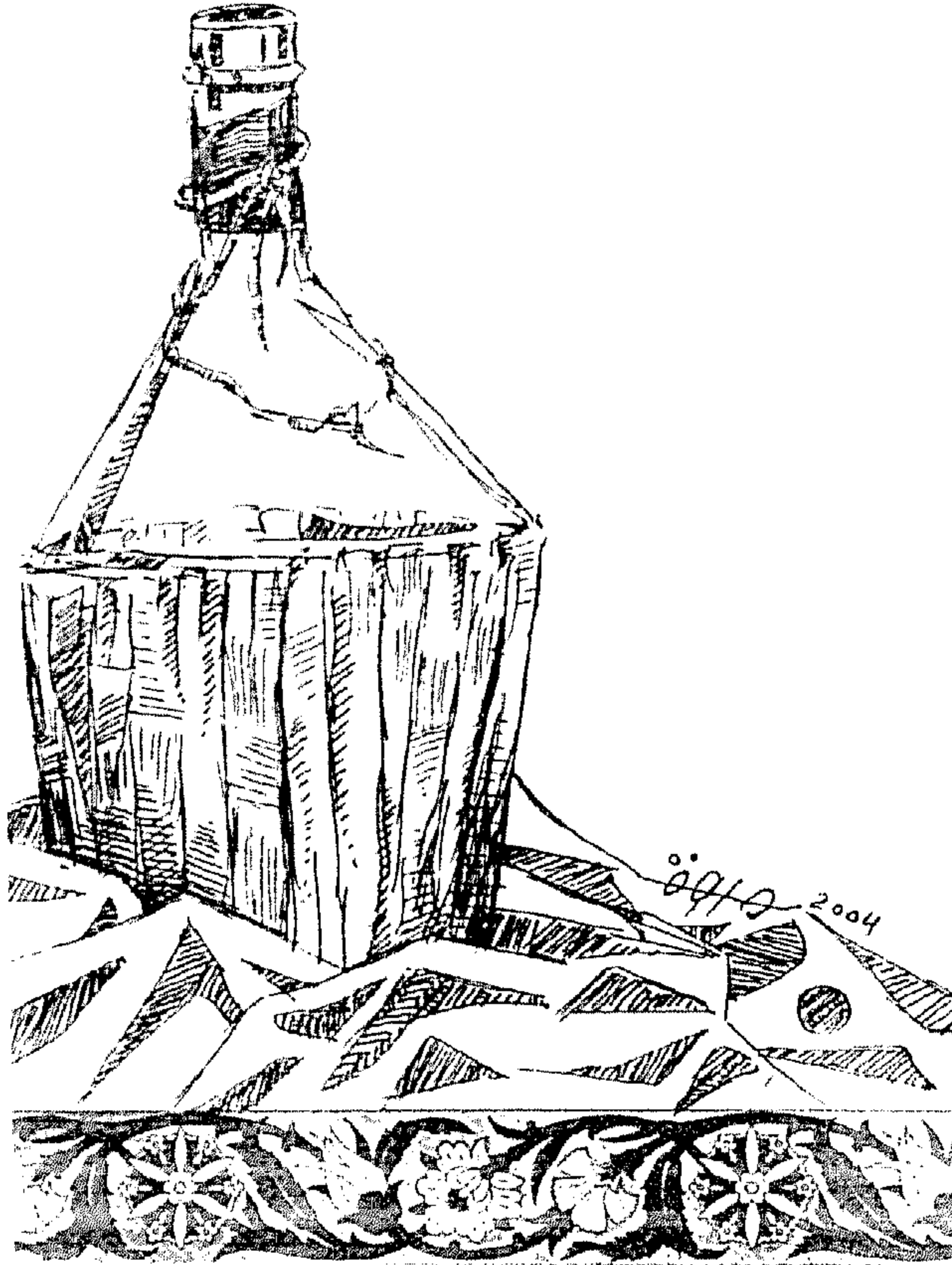


شكل رقم (١١٢ - ب)

اسكتشات للباحثة

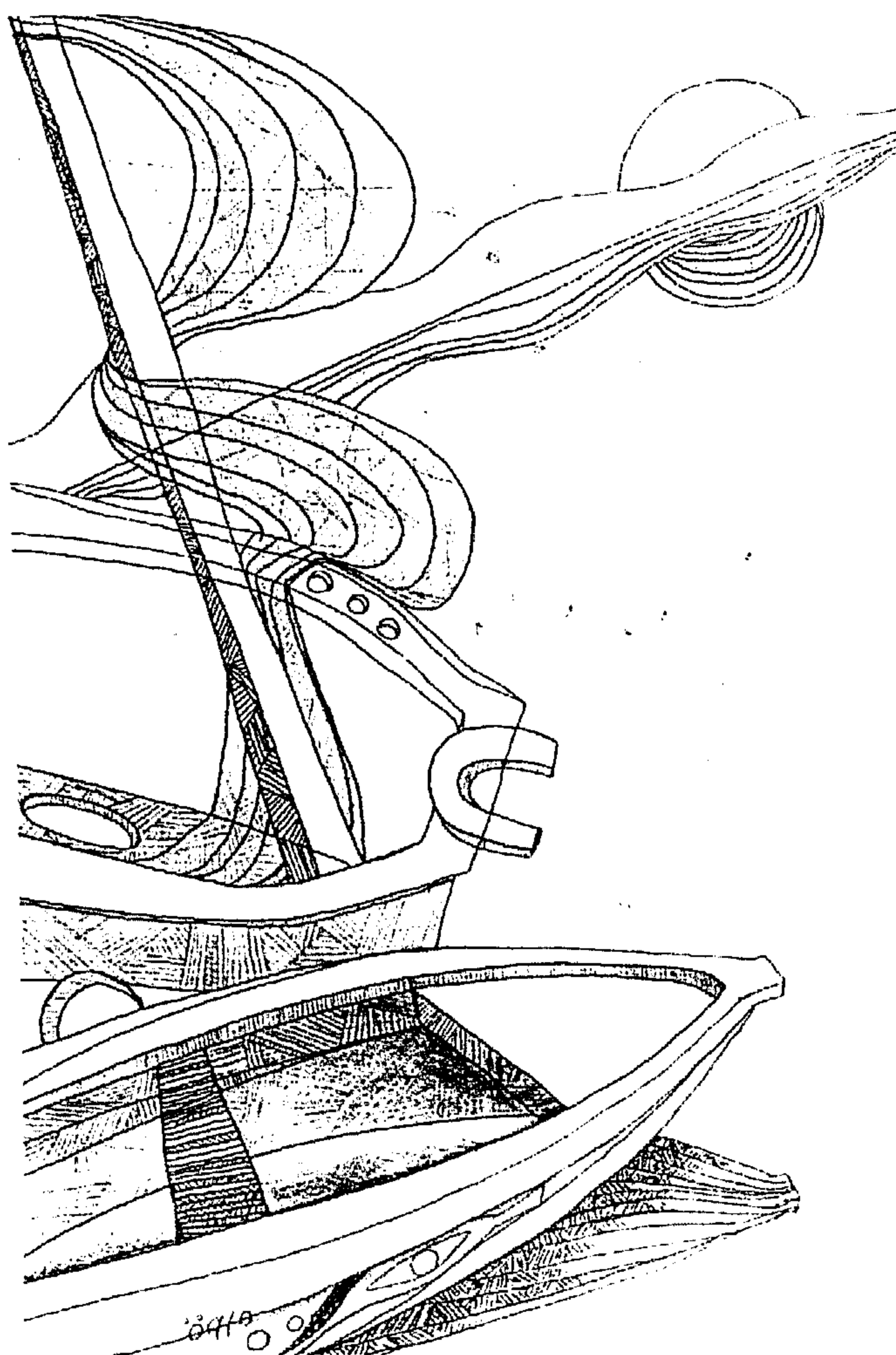


شكل رقم (١١٢ - ج)
اسكتشات للباحثة



شكل رقم (١١٢-د)

اسكتشات للباحثة



شكل (١١٢ - هـ)

اسكتشات للباحثة

المراجع

أولاً : المراجع العربية

ثانياً : المراجع الأجنبية

المراجع

أولا : المراجع العربية :

- ١- محمود البسيونى : ١٩٦١ - آراء فى الفن الحديث - دار المعارف بمصر.
- ٢- محمود البسيونى : ٢٠٠١ - الفن فى القرن العشرين - الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ٣- صبرى منصور : ٢٠٠٠ - آفاق الفن التشكيلى - دراسات تشكيلية - الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ٤- أحمد محمد الشنواني : ١٩٩٧ - كتب غيرت الفكر الإنسانى - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٥- جون ديوى : الفن خبرة - ترجمة زكريا إبراهيم.
- ٦- روجيه جارودي : واقعية بلاضفاف - ترجمة حليم طوسون.
- ٧- صالح علي الصالح : ١٩٩٥ - الموسوعة (عربية عالمية مصورة بالألوان) - ترادكسيم - شركة مساهمة سويسرية - جنيف.
- ٨- د. عبد العظيم رمضان : الفكر الثورى فى مصر - مكتبة الأسرة - ٢٠٠٤
- ٩- فيصل عباس : التحليل النفسى للشخصية - دار الفكر اللبناني.
- ١٠- قدرى حنفى : ٢٠٠٠ - لمحات من علم النفس - الهيئة العامة للكتاب.
- ١١- محسن محمد عطيه : الفن وعالم الرمز - دار المعارف بمصر.

- ١٢- محمد توفيق جاد : ١٩٥٨ - تاريخ الزخرفة - وزارة التربية والتعليم
وواسيلي حبيب المطبعة الأميرية بالقاهرة.
- ١٣- محمد شفيق : ١٩٧١، مجلة الفنون ، المجلد ، العدد الأول،
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .
- ١٤- محمد علي أبو درة : ٢٠٠١ - قصة الحضارة المجلد ١٧ ترجمة فؤاد
أندروس - مكتبة الأسرة .
- ١٥- عبد العزيز حموده : ١٩٩٩ - علم الجمال والنقد الحديث - الهيئة
المصرية العامة للكتاب.
- ١٦- عبد المنعم أبو بكر : موسوعة تاريخ العالم (٨) - وليام لانجر - مكتبة
النهضة المصرية.
- ١٧- فاسيلي كاندنسكي : ١٩٩٤ - الروحانية في الفن ترجمة محمود
بقشيش - الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة
العامة للكتاب.
- ١٨- نعمت إسماعيل : ١٩٨٨ - فنون الشرق الأوسط والعالم القديم -
دار المعارف.
- ١٩- نعمت إسماعيل : ١٩٨٣ - فنون الغرب في العصور الحديثة - دار
المعارف.
- ٢٠- نعمت إسماعيل : ١٩٨٩ - فنون الشرق الأوسط في العصور
الإسلامية - دار المعارف.
- ٢١- يان ايلينيك : الفن عند الإنسان البدائي - ترجمة جمال الدين
الخصور - دار الحصاد - سوريا.
- ٢٢- يولاند بيروني : ١٩٩٧ - الموسوعة العالمية الشاملة - تاريخ
حديث وفنون عسكرية - نيويورك.

٢٣- أروين أدمان : الفنون والإنسان (مقدمة موجزة لعلم الجمال)
ترجمة مصطفى حبيب - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ٢٠٠١.

٢٤- صحيفة أسبانية بعنوان (Nueveo Diario) - مدريد ١٩٧٣.

٢٥- نشرة الفن - معارض ومزادات العالم الثالث - لاكورنيا - ١٩٧٥.

٢٦- كتالوج شامل لأعمال نوار - شركة سنتر لاين للطباعة.

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- 27- Les Genios dela pintura – Espanola – Solans Madrid, 1983
- 28- Arte Del Siglo En Espana 1900 – 1939, Valeriano Bozal – Unigraf, S.L.
- 29-Duana, 1985- Art forms – new York,
Sara Prble,
Harper Row:
- 30-Harrer Row: 1985, Art forms duana & Srah preeble, Publihers, New York.
- 31-Internet: <http://www.countryreports.Org/history//spanihist.htm>.
- 32-Jaime Brihuega: 1933- Miro Y Dali – Madrid.
- 33-Luis Suarez: Historia de Espana Antigua Y Media – Rialp.
- 34-M.J.Q.Martin 1992 – El Sigle XIX – Silex.
- 35-Williams perebin 1968 Dada surrealist art abrum, New York.
- 36- Les Genios de la Pintura Espanola – Vazquez Diaz, Madrid, 1983
- 37- www.fineArt.gov.net.

ملخص البحث

العنوان : تأثير فن التصوير الأسباني على أعمال المصورين المصريين
المبعوثين إلى أسبانيا (١٩٠٠ - ٢٠٠٠)

تعددت المثبرات الجمالية فى الحياة واختلفت فى أشكالها ودلالاتها عند المصور الذى عبر دائما عن العناصر التى تحيط به بشتى الأساليب والمعالجات باختلاف الأماكن التى انتقل إليها وأثر فى ذلك كل لوحة وقع بصره عليها وكل حالة مجتمعية عاشها فى بلاده محل نشأته أو فى بلدان أخرى حيث استكمل دراساته العليا.

وتكمن أهمية البحث فى إلقاء الضوء على العناصر الفنية المختلفة كمثبرات جمالية تحفيزية للمصور ودلالات هذه العناصر الفنية التى تغيرت بتغير الظروف المجتمعية المختلفة على مر العصور فى أعمال المصورين. بل وتغيرت أيضا عند كل فنان على حده تبعاً للظروف والأحداث التى عايشها والأماكن المختلفة التى انتقل إليها والثقافات المتنوعة التى اضطلع عليها. وتحقيقاً لأهداف البحث من خلال الخطة البحثية يتم الوصول إلى الدلالات المختلفة للعناصر الفنية كمفردات تشكيلية والتى تأثرت بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية فى مصر وأسبانيا، وإلى رصد الأثر الذى أحدثه الفن والمجتمع الأسباني على أعمال المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا لاستكمال دراساتهم العليا هناك.

الباب الأول:

الفصل الأول: جماليات فن التصوير المصرى قبل عام ١٩٠٠

ويعرض الجماليات الفنية التى يتميز بها فن التصوير المصرى على مر التاريخ بداية من العصور الحجرية ووصولاً إلى الحضارة الإسلامية وما تلتها من سنوات اضمحلال فنى حتى عام ١٩٠٠.

الفصل الثانى: الدلالات الفنية للتصوير الأسباني منذ فجر التاريخ.

ويتناول هذا الفصل العناصر الفنية المختلفة فى فن التصوير الأسباني ذات الدلالات الفنية والجمالية التى عبرت عن المجتمع الأسباني مؤكدا على فكرة استقراء حياة الشعوب من خلال الفن بشكل عام، وفن التصوير بشكل خاص الذى يحمل وجدان الشعب وآماله، كما يحمل أشكال الحياة التى يعيشها والأدوات التى كان يستخدمها وطرز الملابس التى كان يرتديها على مر العصور وحتى عام ١٩٠٠.

الباب الثانى:

الفصل الأول: الدلالات الاجتماعية والسياسية المختلفة فى فن التصوير المصرى فى الفترة (١٩٠٠ - ٢٠٠٠)

ويتناول هذا الفصل دلالات العناصر الفنية التى تناولها مجموعة من المصورين المصريين الذين ينتمون إلى الرعيل الأول والثانى وكيف استطاعوا التعبير عن الحالات الاجتماعية والسياسية فى مصر فى تلك الفترة من خلال أعمالهم.

الفصل الثانى: تطور الدلالات الاجتماعية والسياسية فى فن التصوير الأسباني فى الفترة (١٩٠٠ - ٢٠٠٠)

ويتم الوصول إلى ذلك من خلال عرض لبعض أعمال مجموعة من المصورين الأسبان فى تلك الفترة وأساليبهم فى التعبير عن مجتمعهم وسياساته فى لوحاتهم التصويرية.

الفصل الثالث: العناصر الفنية كمثيرات جمالية معبرة عن التغيرات الاجتماعية والسياسية فى أسبانيا فى الفترة (١٩٠٠ - ٢٠٠٠) وأثرها على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا فى الفترة (١٩٠٠ - ٢٠٠٠) (المرحلة الأولى)

ويتعرض هذا الفصل إلى العناصر المختلفة التي تناولها الفنان الأسباني في أعماله فمثلت رموزا تغيرت بتغير الحياة الاجتماعية والسياسية الأسبانية.

الباب الثالث :

مصورون مصريون متأثرون بفن التصوير الأسباني في الفترة
(١٩٠٠ - ٢٠٠٠) .

ويتناول هذا الباب رصد مدى تأثر المصور المصري الذي بعث إلى أسبانيا لاستكمال دراساته العليا هناك .. بفن التصوير الأسباني والحياة المجتمعية في أسبانيا من خلال تناول بعض أعمال مجموعة من المصورين المصريين الذين بعثوا إلى أسبانيا في الفترة (١٩٠٠ - ٢٠٠٠) أمثال: درويش وحمودة وعويس ورياض سعيد وعباس شهدى وصبرى منصور ونوار ومصطفى عبد المعطى وذلك من خلال عقد مقارنة بين أعمال كل مصور قبل فترة البعثة وبعدها لرصد مدى التأثير الذي آلت إليه أعماله.

الباب الرابع :

الفصل الأول: خلاصة البحث :

وتشتمل على مقدمة تمهيدية تشير إلى نتائج هامة للبحث في التاريخ الفني بمصر والذي تعرض للاضمحلال عدة مرات نظرا لما يحمله من فكر هادف وشخصية مميزة تم محاربتها من عدة دول على مر التاريخ لما تتركه من أهمية كبرى للفن في إحداث تحولات سياسية على مستوى الأمم ، وأيضا يتعرض الفصل إلى المشكلات التي واجهت الباحثة في إعداد الرسالة وإلى التوصيات المختلفة التي توصى بها الباحثة.

الفصل الثانى: تجربة الباحثة:

ويتناول هذا الفصل عرض مجموعة من أعمال الباحثة فى فترة إعداد الرسالة والاضطلاع على أعمال مجموعة من المصورين المصريين والأسبان الذين لهم بصمة متميزة فى فن التصوير المصرى والأسبانى.

- المراجع العربية.
- المراجع الأجنبية.
- ملخص البحث باللغة العربية.
- ملخص البحث باللغة الأجنبية.

مستخلص البحث

العنوان: تأثير فن التصوير الأسباني على أعمال المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا (١٩٠٠ - ٢٠٠٠)

تغيرت دلالات العناصر الفنية عند المصور بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية التي عايشها في بلاده أو في بلدان أخرى انتقل إليها.

الباب الأول: يتناول جماليات فن التصوير المصري قبل عام ١٩٠٠ في الفصل الأول، أما في الفصل الثاني فيتناول الدلالات الفنية للعناصر المستخدمة في فن التصوير الأسباني منذ العصور الحجرية.

الباب الثاني في فصله الأول يتناول استقرار الحياة الاجتماعية والسياسية المصرية من خلال أعمال مجموعة من المصورين المصريين في الفترة (١٩٠٠ - ٢٠٠٠)، أما الفصل الثاني فيتناول نفس القضية في نفس الفترة ولكن بالنسبة لفن التصوير الأسباني، أما الفصل الثالث فيتناول العناصر الفنية المختلفة كمثيرات جمالية للمصور الأسباني في نفس الفترة.

أما الباب الثالث: فيعرض مجموعة من المصورين المصريين المبعوثين إلى أسبانيا ومدى تأثير أعمالهم بالفن الأسباني.

أما الباب الرابع: فيعرض خلاصة البحث في الفصل الأول والنتائج والتوصيات، ويعرض تجربة الباحثة في الفصل الثاني والمراجع العربية والأجنبية وملخص البحث باللغتين العربية والأجنبية.

Abstract

The Impact Of Spanish Painting On Paintings Of Egyptian Painters Who Studied In Spain (1900 - 2000)

The meaning of subject's painting has been changed by the changes of life which beeing arround painters in them country or els..

Part I - Chapter I:

The beauty of Egyptian painting before 1900.

Chapter II:

The meaning of the form in Spanish painting before 1900.

Part II – Chapter I:

Some of Egyptian painters and ther works in (1900-2000)

Chapter II :

The same method at the same time but in Spain.

Chapter III :

Subjects in Spanish painting (1900-2000).

Part III:

A Member of Egyptian painters who goes to Spain during (1900-2000).

Part IV:- Chapter I:

The end of the Research.

Chapter II:

Researcher's Experience, Reference ans Summary in Arabic and in English.

Part II:

Chapter I :

The Society and Political meaning in Egyptian painting in (1900 - 2000), by the knowlege about some if Egyptian painters and their works during (1900 - 2000).

Chapter II :

The same method at the same time but in Spain throw some of Spanish painters and their works too during (1900 - 2000).

Chapter III :

The beauty of different subjects talking about the changes of life and political life in Spain during (1900 - 2000).

Part III :

A member of Egyptian painters who goes to Spain during (1900 - 2000) for ending their researches, and the real impact of Spanish painting or Spanish Art on their works.

Part IV :

Chapter I :

The end of the research and the problems in researching.

Chapter II :

The researcher's own experience throw the researcher painting during period of doing the research with new knolege about Egyptian and Spanish painters.

- Arabic references.
- English references, Spanish references.
- The Summary in Arabic.
- The Summary in English.

Summary

The Impact Of Spanish Painting On Paintings Of Egyptian Painters Who Studied In Spain (1900 - 2000)

The beauty of things seems in many ways in life and has been changed in many shapes in painting which says about the things around painter wherever the real effect of this every painting he saw and every life he has lived in his country or other place. The importance of this research appears in approximating a light on the beauty of things which make the artist wants to make many paintings again, and the meaning of that things which removed by the change of life in history of art.

For achieving the goals of this research will approve that the meaning of things as a beauty things in art which changed by life in several ways such as the political life in Egypt and Spain and reached to the real effect of Spanish life and Spanish art on Egyptian painters who go to Spain for ending their researches.

Part 1:

Chapter I:

The beauty of the Egyptian painting before 1900: the Egyptian painting throw the eyes to Islamic art and many years after this years to the year of 1900.

Chapter II:

The meaning of form in Spanish painting before 1900, this chapters show many forms in Spanish painting with its meaning of beauty and try to talk about the history of nations by their paintings which talk about everything they loved, thinking, hopes, the media of life, things and either clothes throw the eyes until the year of 1900.

Helwan University
Faculty Of Fine Arts
Department Of Painting

**The Impact Of Spanish Painting On Paintings
Of Egyptian Painters Who Studied In Spain
(1900 - 2000)**

Submitted by :
Marwa Ezat Abd El Hamid
Assistant Teacher In Department of Painting
Faculty Of Fine Arts
Ganoub El Wady University

Supervised By
Prof. Dr. Mostafa Mohamed Amin El Feky
Professor of Painting
Faculty Of Fine Arts

2006

